CESARE CARAVAGLIOS



# I CANTI DELLE TRINCEE

## (CONTRIBUTO AL FOLKLORE DI GUERRA)

(Estratto dal N. 3 del *Bollettino dell'Ufficio Storico* del 5 luglio 1934-XII)

Il canto è una naturale tendenza dell'uomo: esso si ricollega a tutte le manifestazioni della nostra vita in quanto rappresenta il più spontaneo mezzo per esprimere i sentimenti. Uno stato sentimentale o passionale — dice il Romagnoli — è uno stato musicale e aspira ad esprimersi e riesprimersi mediante note (1).

In guerra il canto assurse a particolare importanza, perché gli uomini che, per compiere il più santo dei doveri, la difesa della patria, avevano lasciato quanto avevan di più caro nella vita, la mamma, la sposa, il paesello natìo, la piccola casa lontana, trovarono in esso gran parte di quella forza spirituale, che li aiutò a superare i disagi della guerra e diede loro quel sereno conforto che dispone l'animo a compiere azioni generose.

Nessuna forza spirituale, infatti, come quella che si trae dal canto, può far sentire in guerra la poesia della patria, perché il canto, mentre carezza l'orecchio, apre le vie del cuore: nel momento in cui il soldato canta, l'armonia esteriore che egli ripete crea nella sua anima un'armonia interiore, la quale assume maggiore intensità e diletto quando le voci si raggruppano (canto corale), e sviluppa tra la massa il sentimento della solidarietà, abituando gli uomini provenienti dalle più svariate regioni alla collaborazione, elemento importantissimo in una massa destinata ad affrontare il fuoco.

Fu per questo valore di coesione spirituale, insito nel canto corale, che Bismarck poté affermare in un suo discorso che i canti tedeschi rappresentavano il primo legame degli stati germa-

(1) Cfr. E. Romagnoli, *Musica e Poesia dell'Antica Grecia*. Laterza, Bari, 1911, pag. 210.

nici in quanto, nell'ora del cimento, erano valsi ad unire e sostenere i soldati tedeschi portandoli alla vittoria.

L'importanza che ha il canto per la vita del soldato è stata già fatta rilevare dal Bächtold (1). Lo studio, quindi, dei canti che il soldato ripete e, soprattutto, dei canti che egli crea, ha particolare interesse ai fini della psicologia delle masse in guerra, perché mediante la loro analisi si può determinare lo stato d'animo del combattente e, di conseguenza, il contenuto della sua vita interiore.

Essi rientrano, pertanto, nel quadro delle vicende della guerra alla quale si riferiscono, perché la storia non è soltanto un succedersi di fatti d'arme ma è anche, e soprattutto, un complesso di atteggiamenti psicologici delle masse in lotta.

Durante la guerra il canto era l'ultimo a cedere, l'ultimo a cadere, era come la speranza! Solo chi ha vissuto quelle tremende ore può comprendere in quale stato d'animo il soldato italiano creasse i suoi canti. Aggrappato alle contese trincee, coi piedi guazzanti nell'acqua, gli occhi vigili, egli ingannava le lunghe ore di attesa mormorando un canto: reminiscenza, che con nostalgico senso parlava al suo cuore permeandogli l'anima di dolcezza e speranza.

I fanti del glorioso 39° reggimento dettero la scalata a M. San Michele cantando: in quelle eroiche giornate, sotto violenti tiri dell' artiglieria austriaca, essi si gettarono sul nemico balzato d'improvviso dal suo nascondiglio ben difeso e gli contesero il passo costringendolo a protendere le braccia ed a pronunziare lo storico:

Bono Taliano!

mentre con un senso di pietà gli gettavano in faccia il ritornello d'una vecchia canzone napoletana, pieno di spavalderia e di scherno:

Nè zi' Tò
lèvate 'o ribotto...
sa ca te dico:
sì proprio... cacasotto (2).

(1) Cfr. Bächtold, *Aus Leben und Sprache des Schweizer-Soldaten*, pag. 37.
(2) Cfr. Cesare Caravaglios, *Diario di guerra*. Napoli, 1918, pag. 30.

Chi dei reduci ha dimenticato i baraccamenti costruiti in guerra? Chi ha dimenticato quelle originali città di legno, costruite nei cosidetti angoli morti, sui quali passavano sibilando le traiettorie dei proiettili?

Quanti fili telefonici, quanti piccoli fumaioli di stufe, e, tante volte, quanta grazia ornamentale in quelle casette alle cui pareti crescevano talvolta i rampicanti!

Di notte, nel silenzio e nella solitudine, da quelle baracche saliva, flebile, il suono di un mandolino: era l'anima in pena di chi non poteva dormire e cercava di affogare in una melodia, cara al cuore, la tristezza di certe interminabili ore.

E, d'inverno, nulla era più suggestivo dei gruppetti di combattenti, raccolti intorno alle stufe, dinanzi alle fiammate scoppiettanti. In quelle soste essi cantavano, come Archiloco, i pericoli corsi, le vittorie conquistate, le donne e il vino.

Di giorno poi, quando un raggio di sole riscaldava le pittoresche cittadine, seduti per terra, nelle brevi zone ombrate, essi si leggevano scambievolmente le lettere avute da casa, si confidavano i segreti, si raccontavano le barzellette e talvolta, anzi il più delle volte, cantavano e, cantando, si burlavano.

Anime semplici, anime eroiche votate ad ogni sacrificio, ad ogni sofferenza, capaci di ogni eroismo!

Durante le lunghe, faticose marce, sotto il peso dello zaino, i soldati, stanchi, domandavano ad ogni donna che incontravano sul loro cammino:

— Per arrivare a X, quanti chilometri ancora?

E le donne rispondevano pietosamente:

— Due.

Ma i due chilometri non finivano mai. E, dopo averne percorso quattro, si risentiva domandare dai soldati:

— Per arrivare a X, quanti chilometri ancora?

— Ancora due!

Le spalle scrollavano lo zaino con un movimento che sembrava volesse imprimere nuova energia al corpo stanco. Ed ecco un canto fiorire tra la interminabile teoria di soldati marcianti verso il martirio e la gloria.

In guerra sembrava non si potesse compiere sacrificio senza che fosse accompagnato dal canto:

— Hai paura?

Canta che ti passa!

— Hai freddo, hai fame?

Canta che ti passa!

— Senti la nostalgia del tuo paese, della tua casa, della tua mamma?

Canta che ti passa!

— Senti la gioia di vivere, d'amare, di cullarti fra le braccia della tua sposa lontana?

Canta che ti passa!

— Senti l'anima tua volare come un'aquila lontano, ove pensiero umano non giunge?

Canta che ti passa!

— Senti la febbre per l'azione che dovrà cominciare e nella quale ti butterai a capofitto, senza speranza di conservarti la vita?

Canta che ti passa!

— Senti la noia sfibrante degli ozi, della lunga, vigile attesa?

Canta che ti passa!

e diventi il fratello soldato che vince la guerra perché non misura il sacrificio!

In guerra ogni soldato sentì moltiplicare, ingigantire i suoi affetti, le sue impressioni, i suoi desideri, le sue aspirazioni, la gioia, il dolore; e il canto fu per lui balsamo che tutto mitiga, lenisce, smorza.

Tante volte, il canto gli dette la forza di gettarsi nella mischia, e noi abbiamo ricordato che, all'inizio della guerra, quando i canti delle trincee non erano ancora spuntati, i napoletani portarono ai confini della Patria la gran voce di Napoli ed i soldati del 39° reggimento fanteria diedero la scalata a Monte S. Michele can-

tando una spavalda canzone dovuta alla penna di Ferdinando Russo:

> Va vattenne, va vattenne,
> sparagnece 'a sagliuta
> si faccia canusciuta
> e fatte 'e cunte 'a fore 'e me!

E con questa *sfida*, i nostri soldati, non ancora, forse, perfettamente preparati, ma con l'animo pieno di coraggio, esposti ad ogni pericolo, salivano gloriosamente quelle zone scoperte e piene dell'inaudite insidie che gli austriaci, nascosti in caverne ben blindate, tendevano loro (1).

Il Griffini (2) narra il seguente episodio, dal quale appare come, anche nei momenti più tragici, dinanzi alla morte, quando per condizioni di cose l'animo sta per cedere, solo un canto possa ridare la vigoria, la speranza, la forza, possa far vincere!

« Eravamo ridotti ad un pugno di uomini — egli dice —. In basso, Cogollo, Campiello, Schio bruciavano: e tra il fumo si vedevano nella pianura lontana scintillare le quete acque venete: il nemico, ebbro di gioia per la facile vittoria, schiamazzava barbaramente: noi tenevamo con mano tremante d'ira le nostre baionette, ma il cuore era sgomento.

Un piccolo fante intuonò in sordina:

> Quanto è bello far l'amore!...

Fu un richiamo alla vita. Dubbio e stanchezza scomparvero: fummo tutti odio ed ira: era il nostro amore che difendevamo e scattammo feriti, laceri, affamati come eravamo. E vincemmo!... »

Franco Ciarlantini (3) racconta di aver visto un soldato congelato che usciva da un angiporto di Raossi. Barba nera, lunga, viso sparuto, occhi infossati. Il fucile gli faceva da stampella. Ritornava dalla trincea, pareva un rudere. Faceva pietà. A vederlo camminare così adagio, curvo, rattrappito, si pensava che la sua anima si fosse smarrita nell'orrore di una notte senza fine. Ad un

(1) Cfr. Cesare Caravaglios, *Canti popolari di guerra, 1915-1918*. Laureana di Borrello, Tipografia del Progresso, 1924.

(2) Cfr. Griffini, *I canti del Fante*. Alfieri e Lacroix, Roma.

(1) Cfr. Franco Ciarlantini, *L'anima del soldato*. Fratelli Treves, editori, Milano, 1917, pag. 24.

tratto le labbra del congelato si dischiusero, gli occhi brillarono di dolcezza e s'ascoltò una romanza, quella della *Tosca*:

...E lucevan le stelle
ed olezzava la terra...

nella quale la sua anima ritrovava la vita e la speranza! Egli, reduce dalla trincea, rivedeva il cielo sereno con le stelle fiammeggianti, rivedeva la terra coltivata e la sentiva olezzante: in lui ritornava la pace e la gioia di vivere.

Michele Campana (1) racconta che una mattina di Natale, mentre andava verso nuove lotte, verso pericoli certi col suo battaglione, si fermò sulla piazza di Recoaro.

Dalla parte della chiesa, all'improvviso, scaturì un fiotto di luce e stampò un gran rettangolo giallo sul selciato. Le donne curve, avvolte nei neri scialli veneti, entravano in questa luce e si infiammavano di giallo.

Volle entrare anche lui in chiesa. Da quanto tempo non vi metteva piede! E provò allora uno strano languore per tutto il suo essere: come quando per la stanchezza si vien meno; ma c'era nostalgia, quasi godimento, nel tumultuare dei ricordi infantili.

C'erano delle donne inginocchiate che si umiliavano con la bocca sui gradini della balaustrata e c'erano molti soldati che bisbigliavano preghiere.

Ed egli disse, in atto di desiderio verso il Cristo:

— Dammi la fede di questa povera gente!

Uscito dalla chiesa cominciò ad incuorare il suo plotone.

Il suo spirito era divenuto sereno.

— Coraggio, allegri, ragazzi, Iddio ci proteggerà.

L'incitamento dell'ufficiale fu subito accolto dalla massa, e, nonostante il mattino fosse brumoso e pieno di uggia, gli occhi dei suoi soldati cominciarono a sfavillare, mentre un caporale attaccava:

E le stellette
che noi portiamo
son disciplina
del militar...

(1) Cfr. MICHELE CAMPANA, *Perché ho ucciso*. Libreria della Voce, Firenze, 1915.

A distanza alcune voci risposero come un'eco, poi, a poco a poco si fusero in un coro, poi divennero come un tumulto, alte, scomposte. E il tumulto prese il tono dell'ebbrezza:

> ... e tu biondina
> capricciosa
> garibaldina
> trum là-là
> tu sei la stella
> di noi soldà'...

Il canto aveva sortito il suo effetto. Se la giornata grigia del dicembre aveva depresso il morale di quei soldati, era bastata la voce di un caporale canticchiante una canzone nota per risollevarne lo spirito. Ed il colonnello, caracollando sopra un cavallo bianco in mezzo alle loro file, ebbe la sicurezza che nessuna di quelle anime ingenue avrebbe disertato la linea del fuoco.

— Bravi, egli disse, sarà il plotone della morte! — Mentre lo sguardo gli faceva ammirare quelle bocche giovanili sfiorate dal più dolce sorriso!

Abbiamo già ricordato altrove (1) quale effetto abbia avuto sui nostri soldati, quelli della 194ª batteria bombarde, il canto della *violetta* in una triste notte invernale.

Si andava in linea, ed erano le ventitrè circa. Sulla strada di Campiello ci si vedeva poco, era notte fonda; bisognava stare all'erta perché gli austriaci, sapendo che in quelle ore avvenivano i cambi, battevano la linea, di tanto in tanto, con le loro artiglierie.

I nostri soldati erano convinti di andare verso la morte, perché le nuove posizioni che dovevamo occupare in contrada Stella, sul Ghelpac, non erano certo fra le più sicure; ma che importava? Bastava non pensarci, e per non pensarci bastava cantare!...

A sentire quelle voci sembrava come se il cuore volesse balzare dal petto! Era un'armonia divina, resa ancor più suadente dall'ora e dall'ambiente: i motivi s'intrecciavano e si armonizzavano fra loro come se fossero stati creati dai più celebri compositori.

(1) Cfr. Cesare Caravaglios, *Diario di guerra.* Napoli, 1918, pag. 74.

Il coro s'innalzò dapprima a mezza voce, vibrò poi più forte per dispiegarsi, alla fine, dominante nella notte profonda; cominciò quindi a decrescere e si smorzò nella dolcezza di una nenia..

Ma presto riprese calore e fervore:

> ... io ti rimiro perché sei bella
> dimmi se vuoi venir
> con me alla guerra.

E ogni frase di quel canto, che rivelava lo stato d'animo di uno e di tutti, penetrò con forza irresistibile nello spirito...

« Nella marcia — scrive il Ciarlantini (1) — chi canta è padrone della mèta. Chi intona un coro è generale. La massa segue trascinata. Ed a sentire tutti quegli uomini cantare così, con abbandono, ti senti preso da commozione e canti anche tu per non pensare.

« Ognuno, forse, in quel momento, istintivamente, canterà per non pensare. Melanconia di giovinezza turbata da mute passioni, nostalgia di donne amate follemente, di fanciulle appena adocchiate, di spose che si struggono nella attesa. Ma tutte sospirose o violenti note d'amore: amore, eterno poema del mondo!

« Tutto è più bello da lontano; tutto è più dolce. Chi canta *Addio mia bella addio,* anche a quarant'anni sorride come a venti, e con l'anima getta fiori e baci alla donna lontana, alla donna del suo cuore od alla donna del suo sogno.

« Per qualcuno, certo, il canto servirà a reprimere un singhiozzo, ad obliare l'amarezza di un addio, l'eco delle ultime parole materne, la carezza di un saluto mormorato da una fanciulla, in fretta, allo svolto di una via o da un balcone fiorito.

« Per i più, però, è confuso rigoglio di speranze, ardore di movimento, orgoglio di forza che non esita, che non trema.

« Mai come ora — nel cimento più duro che conti la storia dei popoli — apparve luminoso come la morte sia una parte della vita e ciascuno senta di tendere all'infinito nell'atto stesso di porre in gioco la sua esistenza. L'istinto della vita è di continuare: l'uomo nuovo ride, danza, canta, ama, sogna, spera sull'orlo degli abissi, al cospetto della morte implacabile.

(1) Cfr. FRANCO CIARLANTINI, op. cit., pag. 3.

« La primavera di nostra gente canta nell'addio: non la compiangete.

« Anche chi vuole ignorare la guerra, anche chi la maledice, sorrida...

« Su tutte le lotte di oggi e di domani il canto della gioventù sarà sempre il primo sorriso della vittoria. E il più gran conforto alle retroguardie.

« Si fan deserte le case, ma la eco delle voci maschie, i noti ritornelli d'amore, ripetuti al vento, le rianima, ed i vecchi, le donne ed i fanciulli si riconfortano, e sui volti ammestiti riappare la benedizione del sorriso ».

Lo stesso Ciarlantini così descrive un canto di alpini (1):

« Ricordo. Eravate raccolti a cerchio, come intenti ad un rito. E c'era tra voi uno dalla voce sciolta e chiara che cantava col capo ardito nell'aria, che cantava una strofa di rude bellezza, e tutti, in coro, lenti e solenni, rispondevate.

« Eco di valli e rimbombi di macigni, richiamo di pastori e stornellar di fanciulle, brontolio di tuoni e muggiti di giovenche, melodie d'uccelli e musica del bosco: fusione di voci soffusa di quella dolce tristezza, nota a chi è cresciuto tra i monti.

« Sentivo per quel canto il cuore vostro traboccante di amore, perché amavate certo in quell'ora, e sentivate appieno, e senza averne contezza, l'armonia esistente tra voi ed il mondo.

« Voi cantavate felici di riabbracciarvi in ispirito alle care consuetudini di un giorno, di risalire i valichi alpini, di soffermarvi sui verdi pianori, di riguardare le boscaglie ed i ghiacciai, dovunque un dì potè spandersi festosa la voce vostra e quella dei familiari...

« Voi cantavate, e mi pareva che coll'anima vibraste fino alle stelle, e che nell'oblio della canzone faceste rinunzia di voi per riconquistarvi in amore ».

È ancor vivo nei combattenti il ricordo dell'entrata degli arditi nei paesi situati immediatamente dietro le linee della frontiera.

(1) Cfr. Franco Ciarlantini, op. cit., pag 28.

— Gli arditi, gli arditi, si diceva... mentre si vedevano avanzare questi giovani pieni di vita e di coraggio.

Votati alla morte, non pensavano alla morte; e la malinconia uccidevano nel canto:

> Ragazze di (*nome del paese dove passavano*) apriteci le porte!
> Noi siamo le fiamme nere
> Sacrati già alla morte!...
> Bom bom bom
> al rombo del cannon!...

— Arrivano sul nemico cantando! — dicevano le donne — sembra gente che vada alla guerra per divertirsi!...

E al tramonto, mentre la nostalgia di una pace lontana scendeva sulle anime e sulle cose, il loro coro si elevava diffondendosi nella immensa solitudine dei cieli:

> bom bom bom
> al rombo del cannon!

Così gli arditi affogavano nel canto tutte le debolezze del cuore umano e da esso attingevano la forza e il coraggio per poter meglio « guardare in faccia il nemico ».

Noi abbiamo ricordato (1) che durante la nostra degenza all'ospedale di Forlì, per grave ferita riportata al braccio destro, un soldato di fanteria, ferito all'addome, senza speranza di salvezza, attendeva con serena e santa rassegnazione l'ultima ora...

I suoi occhi grandi giravano intorno alla lunga camerata, e il suo sguardo generoso si fissava ora sull'uno ora sull'altro dei suoi compagni di corsia.

Nessuno osava disturbare il suo silenzio... tutto intorno era quiete.

Ecco: ora il suo sguardo rimane fisso nel vuoto, quasi nel vuoto cerchi qualche cosa. Dalla strada giunge come una eco il ritornello di una vecchia canzone napoletana cantata da soldati che trasportano il rancio per la guardia:

> ...'a luntananza nu me fa scurdà
> chist'uocchie belle fatte pe 'ncantà!

(1) Cfr. Cesare Caravaglios, op. cit., pag. 42.

Quelle note lo scuotono, sembra quasi egli voglia fermare qualche cosa che gli sfugge, mentre un sorriso gl'illumina il viso stanco e sofferente.

Egli ritrova in quel canto ancora una speranza di vita!

Si chiamava Antonio Russo, ed era napoletano.

Abbiamo ricordato ancora che nell'azione del 23 ottobre 1918, sul Valbella sbranato dalla rabbiosa artiglieria austriaca, il canto è valso a rincuorare i combattenti della 194ª batteria bombarde.

L'artiglieria austriaca aveva tagliato l'unica strada, dalla quale poteva venire il rancio e l'unico sbocco che dalle retrovie porta al Valbella. Tutta la notte la gloriosa batteria aveva gettato le sue bombe sui nemici che si annidavano sullo Stenfle, e sui volti dei gagliardi bombardieri si delineavano i segni della stanchezza.

Già le ultime piccole riserve erano state consumate con avidità e la fame cominciava a tormentare lo stomaco. L'acqua c'era. Scherzosamente i soldati se ne offrivano l'un l'altro perché passasse la fame. Un napoletano la rifiutò dicendo argutamente:

— Nun ne voglio, ma fa venì 'e granavuottele dint' 'o stommaco! (1).

L'artiglieria austriaca straziava quella povera montagna.

Una scheggia ferisce un sergente: è un capo-pezzo, benvoluto da tutti; la ferita non è grave, ma il morale dei soldati si abbassa di un tono.

La sera uggiosa e triste comincia a scendere anche sugli animi.

Un soldato proveniente dalla linea della fanteria, curvo, percorre a piccole tappe il costone posteriore del Valbella: intorno a lui scoppiano le granate austriache. Seguiamo con cuore trepidante la sorte di questo portaordini... Una granata lo investe e il suo corpo sfracellato si confonde con il terriccio sollevato dal proiettile...

— È un'altra lampada che si spegne — mormora uno dei nostri soldati.

— Suvvia, ragazzi — non fate gli uccelli del malaugurio; Iddio ci proteggerà! — dicemmo noi per rincuorarli e distrarli dai cattivi pensieri.

(1) Significa: *Mi fa venire le rane nello stomaco.*

Ed intonammo una canzone nota e cara ai nostri bombardieri:

Monte Valbella
monte Valbella
tu m' hai rubato
la ninna bella
oilì, oilà!
oilì, oilà!
Tolto tu m'hai
la mia piccina
monte Valbella
monte Valbella
oilì, oilà!
oilì, oilà!

Pochi ci seguirono dapprima, ma piano piano quei pochi divennero molti, tutti!

Sì, affogare la malinconia nel canto, inebbriarsi nella speranza del ritorno al proprio paese per rivedere la mamma, la bella, la casa, tutte le cose care della infanzia passata, divenne l'unico bisogno di quell'ora triste.

E il canto, che si era elevato più forte, più veemente verso il cielo cupo, divenne voce sgorgante dall'intimo per scacciare la tristezza, la quale, accasciando l'anima, infiacchiva il morale.

Una chiamata telefonica insolitamente forte ci scuote: il telefonista vigile e pronto ripete a voce alta...

— Pronto! Pronto! ecco, scrivo: $x = 10$; $y = 5$...

Era l'ordine della ripresa del fuoco.

— In batteria, ragazzi, dicemmo loro; rendiamoci degni delle nostre mamme, delle nostre spose che dormono tranquillamente, perché sanno che noi vigiliamo sulla loro casa e sulla loro pace. E ci avviammo all'osservatorio.

Pochi minuti dopo la batteria lanciava le sue ultime bombe sugli austriaci che tentavano operare un colpo di mano sul Valbella! (1).

Michele Campana (2), che ha saputo ritrarre gli aspetti più vari della guerra, con squisita sensibilità di combattente ed anima di artista, così descrive il terribile bombardamento, con il quale

(1) Cfr. CESARE CARAVAGLIOS, op. cit., pag. 200.
(2) Cfr. MICHELE CAMPANA, op. cit.

gli austriaci sconvolsero le nostre posizioni sugli altipiani, il 4 dicembre del 1917:

« Dalla cima del Sisemol, sino al Monte Grappa, tutto l'imponente gruppo di montagne nevose, le quali coronano il pianoro di Foza ed il fondo del Brenta, fu per dieci ore trasformato in un vulcano: è la parola vera, la parola esatta, senza retorica, che possa esprimere l'ebollizione, la convulsione, il terrore, il fracasso di questo flagello.

« Ogni cima ed ogni costone sembravano avvolti in un nembo; su nel cielo sprizzi e sbotto di sgrappoli, a cinquanta, a cento per volta: ogni poggio, ogni macchia, ogni bosco, ogni abitato fiammeggiava di granate incendiarie; i villaggi di Gallio, Campanella, Buso, Stoccareddo, Zaibena, Sasso, Foza, Croce, S. Francesco erano involti nelle spire alte e nere di fuochi che vi ardevano dentro: il fondo di Val Ronchi ribolliva a volta a volta delle fumate giallastre dei gas asfissianti: l'aria era tutta una romba spaventosa che stritolava i nervi ed agghiacciava il cervello: sopra alla testa gli urli dei proietti.

« Ho visto passare dinanzi a me quel giorno una tale fila di feriti, straziati, sanguinanti, morenti della mia brigata, che ho pensato:

« — È la fine!

« Ho visto tra i feriti passar torme di prigionieri bosniaci, magiari, turchi, bavaresi, spinti coi calci dei fucili, come mandrie in corsa, sotto una bufera. A tratti il rombo ed il fiotto di una cannonata confondeva nella morte vincitori e vinti. La strada da Buso a Campanella si macchiava degli afflosciamenti di questi corpi spezzati, intorno ai crateri degli scoppi.

« Uno spettacolo orrendo!

« A Buso, sotto il santuario in fiamme, una distesa di morenti, coi busti nudi, nel freddo atroce, gorgogliavano invocazioni alle madri, alle spose, ai figli, alla morte che fosse più lesta.

« E quelli che andavano su? che passavano inquadrati, come nelle marce per diporto? che vedevano le facce dei morenti, lo strazio dei morti, le bende sanguinose nelle teste dei feriti, i tronchi umani spezzati? Eppure correvano contro l'uragano: piccole ombre oscure in tanto sconvolgimento.

« Verso il meriggio, quando l'assordimento degli scoppi era giunto al parossismo, accresciuto dalla risata delle mitragliatrici, arrivò a Buso in corsa, dalla divisione, un portaordine. Ci porse un biglietto: « Si chiudano i varchi ai reticolati. Si metta in piena difesa lo sbarramento del Van Frenzela. Mitraglieri chiusi dentro i covi. Mitragliatrici pronte a sparare. Tutti ufficiali e soldati al proprio posto ».

« — Dunque abbiamo perduto Monte Fiore?

« — Sulle Melette ci sono gli austriaci?

« — I nostri ripiegano?

« — Sono vinti?

« — Fuggono?

« Il portaordini non poteva parlare per l'emozione e per la corsa.

« — Una parola, una parola sola.

« — Son qui gli austriaci?

« — Hanno sfondato? avanzano?

« — Dove sono?

« — E i nostri?

« Allora, all'ultima domanda, attanagliandosi la gola, per fermare l'affanno, rispose soltanto:

« — Non c'è più nessuno lassù! son tutti morti!

« Era con me il capitano Tosatti del 78° reggimento fanteria. Si acciuffò i capelli con violenza singhiozzando: scivolò giù per i borri della Val Frenzela a far chiudere i varchi. Rimasi lì, sulla strada istupidito e disfatto, come se un malfattore m'avesse picchiato una mazzata sul cranio.

« Allora nell'abetaia che scende da Zeibena fino al vallone di Buso si è udito un coro: un coro di voci potenti: un coro italico che sorpassava la romba del bombardamento.

« — Che cos'è? miracolo nuovo? Chi può cantare in questo regno della morte?

« Una massa imponente di giovani precipitava giù, da tronco a tronco, fra le nubi dell'incendio, cantando l'Inno di Mameli.

« Erano gli arditi del XVI battaglione di assalto.

« Sulla strada fra Buso e Ronchi, al riparo di un argine alto, si sono riordinati in un grappolo nero, in una falange densa e

compatta: poi hanno ripreso a salire su per i prati, cantando. Sono giunti ai piedi della Melette, sulla carrozzabile di Foza.

« Qui si scoprivano, perché da Gallio, da Case Tanzer, da Monte Mosciagh, dal Monte Interrotto gli austriaci avevano puntato tutte le loro batterie di piccolo e medio calibro su questa strada. Né la massa nera, corrusca di elmetti e di pugnali poteva sfuggire alla vista degli osservatori nemici.

« Uno sfasciarsi all'improvviso di cento grappoli sopra ed intorno a loro, ci ha svelato che erano scorti!

« Al fuoco di sbarramento, alla tempesta di ferro che li involgeva, eglino si erano ancora stretti di più ed hanno alzato di più la voce del canto.

« Una cannonata cadeva nel mezzo: il ventaglio dello scoppio: un brulicare nero tra il fumo: gli sguizzi di feriti e di morenti, e subito il vuoto era riempito dagli altri, stringentisi; la falange lasciava una scia di morti: ma cantava e superava col canto eroico lo sgranarsi dei colpi. E più cresceva la furia del fuoco, più alto echeggiava l'inno:

Fratelli d' Italia
l' Italia s' è desta!

« Questo canto riempiva di sé tutta la vasta conca: sembrava che non vi fosse di umano, là dentro, che il prorompen alto di note.

« Era la sfida dello Spirito alla Morte.

« E sono saliti: la metà soltanto sono saliti. Ma sulla cima della Melette li ho visti brulicare un po' fra i massi grigi e le chiazze bianche del ghiaccio: un grido terribile: si son gettati come una freccia contro gli austriaci: un brontolio cupo di bombe ed hanno salvato la linea ».

Ancora una volta l'Inno di Mameli è stato l'inno della fede, della vittoria; ancora una volta, l'Italia si è nobilitata ed esaltata nel suo canto!

Ezio Maria Gray (1), nel descrivere un ambiente d'ospedaletto da campo, ricorda come il canto servisse a far dimenticare anche il dolore.

(1) Cfr. EZIO MARIA GRAY, *Con le fanterie sarde* (Giornate sull'Altipiano e sul Piave). Bemporad, Firenze.

« In un'altra sala un granatiere se ne muore lentamente di una ferita al dorso, silenzioso, immobile. I piedi si sporgono dal lettuccio troppo corto. La barba rossiccia rileva la magrezza del viso reclino da un lato e accentua la somiglianza del Cristo deposto del Trentacoste. Ha in una mano una fotografia di donna e tutta la sua energia vitale è concentrata là, a serrare il medaglioncino d'argento come se temesse che gli sia tolto. Dacché è entrato non ha detto parola. Molti muoiono così, chiusi come in un mistero, insensibili ai dolori come ai farmachi. E nulla è più penoso per chi li assiste che l'impotenza a distrarli dall'ombra eterna in cui sembrano già entrati come per incantamento.

« Da una stanzetta che dà sul giardino viene un canto di quattro voci, un canto triste e convulso con degli acuti aspri come singhiozzi.

« Come l'infermiera legge nei miei occhi l'interrogazione, mi dice premurosa: " Sono i suoi Sardi; quattro della *Sassari* colpiti in pieno da una granata presso Capodargine. Difficile che si salvino. Non si poterono raccogliere subito e le piaghe incancrenirono. Vennero ieri, li isolammo perché fossero più quieti. E da ieri cantano ".

« — Cantano?

« — Sì; *cantano per non gridare!* ».

È raro però che i feriti si lamentino forte. Quando l'uomo cade nel suo sangue, il corpo sembra già vuotato del più sensibile e reagente spirito vitale. La vigilanza ansiosa, l'astuzia individuale, l'attesa paziente, il giuoco interno dello sperare e del disperare, il travaglio cerebrale per mantenere il controllo su di sé nella bufera fantastica del bombardamento, si placano nella sconfitta fisica della ferita come in uno di quei letarghi provvidenziali, da cui il malato risale alla convalescenza.

La ferita è grave, ma il dolore è meno grave della ferita; la debolezza corporea e lo sfinimento cerebrale sono, intorno al martirio della carne, come un anestetico prodigioso. Tutto si fa indifferente, lontano, non più concepibile; lo spirito si arrende, sprofonda, si spegne; sola galleggia sull'anima assopita, la speranza luminosa della salvezza.

Il sorriso di certi feriti non è che il ringraziamento alla sorte che li ha tratti dall'infernale girone, quando già erano allo stremo della resistenza umana. E questo soprattutto avviene in coloro che meglio hanno combattuto, che meglio hanno soppesato il valore della loro vita e la necessità del loro olocausto. In altri, in coloro per i quali la guerra non è stata che il modo provvidenziale d'espressione di un temperamento di violenza e di lotta, l'orgasmo quasi dionisiaco del combattere non cede, anzi forse si riaccende, come in certe nobili belve se il colpo non è mortale.

Arnaldo Fraccaroli (1), in una corrispondenza dalla fronte, ha raccontato:

« Sul Monte Santo è avvenuta ieri sera qualche cosa d'incredibile. Erano le dieci. Stava per nascere la luna. Qualche proiettile passava sibilando dall'Isonzo all'altipiano di Ternova: qualche altro sibilava in partenza da Ternova. Colpi di fucile si sgranavano appena sotto il Santo, verso il S. Gabriele, dove italiani ed austriaci stavano ad una quarantina di metri di distanza fra le due linee con l'ordine di non parlare per non farsi sentire. All'improvviso echeggiarono trionfalmente nel buio le note della Marcia Reale, intonate da una banda con uno slancio straordinario. Venivano dal Monte Santo. Sulla vetta suprema della montagna vinta, la sera dopo la conquista, con la battaglia ancora vicinissima, una banda italiana teneva concerto sullo spiazzo dominante, fra le macerie del convento.

« Era la banda divisionale dei quattro reggimenti che vi avevano combattuto.

« Sui fianchi del monte, sulle nuove linee a valle, sulle trincee sgretolate a mezza costa del S. Gabriele, gli italiani urlavano di gioia.

« L'insolenza in faccia al nemico era veramente, superbamente italiana. Lì sotto, alla sella di Dol, stava in linea contro il nemico, a quaranta metri dalle trincee austriache, un reggimento nostro. Il colonnello si levò ed urlò nel fuoco:

« — Soldati: in piedi! At...tenti!...

« I soldati elettrizzati si rizzarono, si impettirono nelle trincee.

(1) Cfr. Il « Corriere della Sera », del 19 agosto 1917.

« La musica continuava. Il colonnello gridò ancora:

« — Miei soldati: gridiamo forte in faccia al nemico:

« — Viva l'Italia! Viva il Re! Viva la fanteria!

« I soldati gridarono forte i tre evviva. Una scarica di cannonate austriache si avventò contro il Monte Santo. La musica continuò tranquillissima. Suonò la Marcia Reale. Il ghigno dei cannoni austriaci inveleniti riprese. La banda suonò l'Inno di Mameli. Molti occhi italiani, che non hanno mai pianto per le sofferenze atroci di questa guerra, piangevano di gioia. E l'ultima nota dell'inno si affievolì in un clamore di " evviva " urlato da tutte le nostre trincee al di là...

« Poi la battaglia continuò ».

Il soldato d'Italia affrontò il nemico cantando e cantando morì. Egli confermò, così, il pensiero di Shakespeare, per il quale solo l'uomo che non canta e non si commuove all'armonia dei suoni è capace di tradire.

E il suo canto fu il peana della sua vittoria.

## II.

## IL CONTENUTO POETICO ED IL CONTENUTO MUSICALE DEI CANTI DELLE TRINCEE

La guerra è avvenimento tale da interessare direttamente ed ugualmente tutto il popolo di una nazione. I canti, perciò, che dalle masse in lotta sorgono, sono di spirito e di creazione collettiva e fanno parte della così detta poesia popolare. Si differenziano, però, dalle molte canzoni, pur cantate durante il conflitto e che si chiamano popolari: queste sono, invero, prodotto di singoli e non l'espressione di una attività creatrice collettiva, talché sono piuttosto da considerarsi canti popolarizzati.

I canti delle trincee sono, dunque, canti popolari, e sono tali non soltanto per il loro carattere inconfondibile, ma anche perché durante il loro sorgere ne hanno seguìto lo stesso processo di formazione.

Come nascono i canti popolari? L'avviso più comune — dice il Pitrè — (1) è che essi traggano nascimento dai poeti rustici, che nei paesi e nei villaggi mancano di rado; ma né il nome di questi poeti, né il quando, il dove ed il perché dei canti così nati ci si conserva. Questa oscurità, che pare un difetto, è la vera ragione per cui il canto è da considerarsi popolare. Se il popolo conoscesse l'autore di una canzone non la imparerebbe, peggio se nata da persona dotta. Il quando ed il dove nasca un canto, se non lo si deduca da qualche suo accenno, non può essere individuato; se, nascendo, si trova nelle condizioni più favorevoli a lunga esistenza, il canto di uno solo diventa canto di tutti e si tramanda, se risponde agli affetti naturali, ai costumi, alle tradizioni del popolo. Un bel giorno, in mezzo ad una piazza citta-

(1) Cfr. *Canti popolari siciliani*, raccolti ed illustrati da GIUSEPPE PITRÈ, preceduti da uno studio critico dello stesso autore. I, Luigi Pedone Lauriel, editore, Palermo, 1871, pag. 11.

dina o nel fondo oscuro di un chiasso o nell'aperto dei campi, si alza una canzone mai fino allora ascoltata. Chi l'ha fatta? Chi ha potuto farla? Nessuno lo sa, nessuno cerca di saperlo. L'autore rinunzia volentieri alla compiacenza di essere conosciuto come poeta, il popolo, che ne rispetta la modestia, ne premia il merito col ritenere per sé, col tramandare agli altri, simili canti (1).

Ma col ripeterlo — continua il Pitrè — (2) col cantarlo, col passarlo di bocca in bocca, da questo a quel paese, dalle montagne alla marina, dal campo al mercato, rispettandone l'essenza, le tradizionali verità e la natura, il popolo va leggermente ritoccando nella forma il canto popolare novello che talvolta assume anche colori locali.

Così il canto popolare si espande, viene ripetuto in ogni dove e da tutti; passa, inteso e non visto, monti, fiumi, confini, ridendosi dei gabellotti che non possono graffiarlo, e compie una vera corsa trionfale che dura più o meno, secondo che presto o tardi un'altra canzone sorga a detronizzarlo. Al trionfo di questa, esso cede subito il posto ed entra nella schiera dei canti che formano il patrimonio comune e vengono pur sempre custoditi con amore, tramandati con precisione, ripetuti con suprema dolcezza (3).

Ora, se noi volgiamo la nostra attenzione alla formazione dei canti delle trincee, vedremo che essi sorgono per opera di un anonimo poeta, forse per opera di quel poeta rustico, vestito di grigio verde, al quale accenna il Pitrè, e che non manca mai neppure nelle masse militari, piccole o grandi che siano.

(1) Cfr. *Saggio di canti popolari veronesi*, per cura di Ettore Scipione Righi, Verona, Stamperia Zanchi, pag. XIII.

(2) Cfr. Giuseppe Pitrè, op. cit., pag. 12.

(3) Cfr. Ettore Scipione Righi, saggio cit.

Questo concetto del Righi è confermato dal Puymaigre, il quale, nella prefazione ai suoi *Chants populaires recueillis dans le pays Messin* (Metz, Rousseau, Palez, 1865), a pag. XI, dice che è una cosa veramente prodigiosa: «la facilité avec laquelle voyage la poésie populaire. Alerte et court vetue comme Pierrette, elle fait un chemin énorme malgré tous les obstacles, montagnes, fleuves, rivieres, et, chose incroyable, changements de langue, rien ne l'arrête. Elle passe les Alpes aussi facilement que les Pyrenées; elle va du Piémont à la Normandie, de la Bretagne à Venise, de la Picardie à la Provence...».

Incoscientemente egli ne dà lo spunto. Nemmeno in questo caso è possibile precisare come e quando lo dia. Lo spunto comincia ad essere elaborato nel reparto in cui è, forse, nato; poi emigra in altri reparti subendo sempre più o meno leggeri ritocchi, i quali il più delle volte non sono suggeriti da necessità logiche di espressione ma dal desiderio di creare una rima più piacevole o dalla volontà di aggiungere al canto un particolare che lo leghi al reparto che lo elabora, imprimendogli un certo carattere locale.

E così lo spunto continua, di ritocco in ritocco, ad essere elaborato dalla massa finché un giorno si sente cantare in forma che diremmo completa se i canti popolari avessero forma definitiva.

E questo ci spiega la ragione per la quale i canti delle trincee più significativi, quelli creati dagli alpini, sieno stati ripetuti durante la guerra, debitamente adattati, dai fanti, dai bersaglieri e dagli artiglieri.

Il contenuto poetico dei canti delle trincee è meno vario di quanto si possa immaginare. In un mondo in cui tutto è grigio verde e dal quale sono bandite le donne, si capisce come il primo impulso del cuore del combattente sia quello di cantare l'inno alla compagna che natura gli concesse per rendergli lieta la vita. Il primo contenuto dei canti delle trincee, è, quindi, d'amore.

Se qui caduto dovessi restare
La mia Peppina non si può maritare.

Abbiam giurato sull'altare di Dio:
Tu sei la mia sposa, tu sei sposo mio.

Ed io caduto non posso restare
La mia Peppina mi deve sposare!

Ma vi è anche un contenuto patriottico; un esempio assai significativo si trova, infatti, nel canto che dice:

. . . Trento e Trieste italiana sarà
e per terra e per mare
Cecco Peppe ci puoi salutare...
E fatti dare dal tuo governo
un biglietto per andare all'Inferno.

Nei canti delle trincee vi è, infine, un contenuto satirico che si esprime contro tutto ciò che è al di fuori del quotidiano martirio del combattente e specie contro gl'imboscati:

Non ci vuole molto studio
per conoscere gl' imboscati:
portano gambali lucidi
capelli impomatati.
Bom, bom bom,
al rombo del cannon!

Un giorno gl' imboscati
diventeranno eroi
racconteranno ai posteri
quel che facemmo noi.
Bom, bom bom,
al rombo del cannon!

Come nei canti popolari, anche nei canti delle trincee noi troviamo che l'anonimo poeta s'industria ad adoperare un linguaggio più scelto dell'ordinario, suggerito dal cuore più che dal cervello, ciò che è dimostrato dalle abbastanza frequenti assenze di ragionamento logico che si riscontrano nei canti di cui ci occupiamo.

Nel verso, tuttavia, armonia e ritmo non difettano: ciò vuol dire che non difetta la musicalità, istintiva nel popolo nostro, la quale non si perde neppure durante lo sviluppo strofico del canto, anzi, in questo, si completa e si migliora.

Nei canti delle trincee i versi, non sono sempre legati fra loro da rime: oltre le strofe a rima continuata s'incontrano strofe in versi sciolti.

In genere la strofa è di quattro versi, vi sono, però, anche terzine e coppie di versi a rima baciata.

Caratteristica è, nella strofa, la ripetizione intera del primo o dei primi due versi, e, talvolta, delle prime parole; caratteristica è, altresì, la tendenza ad applicare ad ogni strofa una specie di ritornello, che ha soltanto fine acustico ed ornamentale. Ad esempio: *bom, bom, bom, al rombo del cannon*; ovvero, *parapazum pa pa zum zum; trullallà, oi là, là; viva l'amor*, quest'ultimo tratto dalla nostra poesia popolare.

Il Ferrari dice che il trovare parecchie sillabe poste ad indicare ed imitare il suono proprio dello strumento col quale si ac-

compagna una canzonetta era frequentissimo anche nelle stampe di canti popolari di quel tratto di tempo che va dalla seconda metà del secolo XVI a tutto il XVII secolo e che gran parte della fortuna di questi canti era dovuta a queste sillabe che costituivano un vero e proprio intercalare conosciuto dagli studiosi col nome di *passagallo* o *ricordino* (1).

Tuttavia se noi potessimo riandare nel tempo forse vedremmo che si tratta di espressioni istintive, tramandate per atavismo, di quello che dovette essere in epoche assai remote il canto degli uomini, quando la parola non sapeva o non poteva esprimere tutto il concetto che la mente desiderava manifestare. Esse, infatti, si trovano assai spesso nei giuochi dei fanciulli.

D. Giocondo Fino (2), parlando di questi ritornelli, dice che essi erano curiosi e strani, sovente più rumorosi accozzi di consonanti che unioni di parole, assonanze, rime interne, accenti spostati. Che importa? L'essenziale è che l'effetto sull'orecchio sia sicuro, e che vi sia una ritmica riunione di sillabe che scandisca in modo preciso un dato movimento, cui dovrà corrispondere, come in una danza, un dato movimento del passo. Vennero così fuori i:

— Ciri biri biri, ciribiribin . . .

ed i:

— bigolin bigolai dai dai
bigolin bigolai, dai dai.

ed ancora il marziale e deciso:

— parapapon zipon zipon

che avrebbe fatto camminare un morto.

Molte strofe non si possono classificare perché non rispondono a forme contemplate dalla metrica.

Anche il contenuto musicale nei canti delle trincee è poco vario. Considerati, infatti, dal lato melodico essi presentano, in genere, un carattere comune, quello della cantilena. Tuttavia sono soffusi da un lieve senso di nostalgia che penetra nel cuore.

Vi sono alcuni canti che dànno il senso dell'infinito. Chi, nei tragici silenzi delle notti di guerra, ha sentito questi canti elevarsi

(1) Cfr. *Il Propugnatore*, XIII.
(2) Cfr. *I canti della nostra guerra* di D. GIOCONDO FINO. Torino, 1931.

verso il cielo scintillante di stelle sa quante lacrime essi possono far versare.

Su i motivi dei canti delle trincee appare evidente l'influenza di taluni dei nostri canti popolari o popolareschi; tuttavia essi mostrano che anche la vena musicale dei nostri soldati fu considerevole.

Non è facile stabilire esattamente le fonti melodiche alle quali i soldati attinsero i loro motivi, in quanto essi modificarono profondamente gli spunti di cui si servirono.

Tra le due sensibilità, la musicale e la poetica, nei combattenti, fu preminente quella musicale, in quanto essi, nella creazione dei loro motivi, non si facevano scrupolo di storpiare i versi per adattarli alla melodia, il cui ritmo, nei canti delle trincee, è sempre preciso.

In complesso, anche dal punto di vista musicale, i canti della guerra rappresentano schiettissimi saggi di canto popolare.

Gli elementi che influirono nella formazione dei canti delle trincee sono di ordine generale e di ordine individuale. Gli elementi di ordine generale interessano soprattutto l'ambiente in cui visse il soldato e nacquero i canti, cioè la vita stessa del soldato, intesa in tutte le sue più svariate espressioni, anche se di carattere interiore.

E quando l'ora del rancio s'avvicina
il cannone spara sulla cucina...

ovvero:

Quando si è in guerra è un affar mostro
se ho la carta mi manca l'inchiostro
se ho l'inchiostro mi manca la carta
e quando ho tutto bisogna che parta!...

Anche lo svolgersi dei fatti d'arme, nelle loro alterne vicende, offre spunti alla musa soldatesca:

E Cadorna manda a dire
che si trova là su i confini
che ha bisogno degli alpini
per potere avanzà!

ed ancora:

Spunta l'alba del 16 giugno
Comincia il fuoco l'artiglieria
Terzo alpini è sulla via
Monte Nero a conquistà!

Fa parte degli elementi di ordine generale lo stato d'animo nel quale si trova il combattente in guerra, determinato sia dal continuo *vivere pericolosamente*, sia dalla lontananza della famiglia, alla quale il suo cuore anela come ad una lontana visione incantatrice.

Il pensiero della morte fa cantare:

Dietro il ponte c'è un cimitero,
Cimitero di noi soldà...
Tapum, tapum, tapum.
. . . . . . . . . . . . . . .
Cimitero di noi soldà,
Forse un giorno ti vengo a trovà!
Tapum, tapum, tapum.

mentre la lontananza della famiglia fa odiare il nemico:

Monte Nero, Monte Nero,
traditor della vita mia,
ho lasciato la casa mia
per venirti a conquistà...

Anche il sentimento religioso, così diffuso tra le nostre masse popolari, fa parte degli elementi di ordine generale.

Esso, infatti, ispira:

Tutte 'e journe na vanzata
ncoppa 'o monte a la cullina
sti fetiente de nemice
stanno sempe a bumbardà.

...Maronna mia pienzece tu,
Ca sta guerra nu vo'. ferni cchiu!

Gli elementi di carattere individuale interessano la cultura dei singoli componenti la massa, la loro tendenza all'improvvisazione ed all'elaborazione di uno spunto, ecc.

In genere si ritiene che il popolo sia ignorante, ma non è così, perché esso ha, per quanto limitata, una sua cultura che gelosamente custodisce tramandandosela oralmente di generazione in generazione.

È perciò che ogni soldato partente per il fronte portava nel bagaglio dei suoi ricordi, oltre le persone care e il paesello natio, anche tutto un tesoro di canti popolari e popolareschi, appresi dai

familiari o dagli amici fin dalla infanzia; lontano dalla sua casa, essi gli affioravano alle labbra, come un'eco lontana e suadente. Di questi canti egli si servì per creare quegli altri che l'accompagnarono durante la guerra e lo aiutarono a superare le crisi interiori: — Canta che ti passa!

La facilità che ha il nostro popolo ad apprendere i motivi musicali fece sì che i soldati, giunti in zona di guerra, si appropriassero dei più suggestivi canti popolari trovati sul posto e li ricantassero, non solo per amore del nuovo, ma anche per arricchire il repertorio che doveva appagare i loro sfoghi canori.

E fu per questo se tra le masse combattenti si udì:

E la violetta la va, la va,
La va, la va, la va, la va!
La va sul prato che la si sognava
Che l'era 'l so Gingin che la rimirava.
— Perché mi rimiri, Gingin d'amor,
Gingin d'amor, Gingin d'amor?
— Io ti rimiro perché tu sei bella
Dimmi se vuoi venire con me alla guerra.
— No, no alla guerra, non vo' venir,
Non vo' venir, non vo' venir!
Non vo' venire con te alla guerra,
Perché si mangia male e si dorme per terra.
— No, no, tu per terra non dormirai,
Non dormirai, non dormirai!
Tu dormirai su un letto di fiori
Con quattro fantaccin che ti consolan (1).

Ed anche:

Quel mazzolin di fiori
Che vien dalla campagna
E bada ben che non si bagna,
Che lo voglio regalar.

Lo voglio regalare
Perché l'è un bel mazzetto
Lo voglio dare al mio moretto
Questa sera quando vien.

(1) Questo canto è diffusissimo nel Piemonte e nel Veneto. Lo troviamo in quasi tutte le raccolte di canti popolari regionali dell'Italia Settentrionale. Oggi è cantato in tutte le nostre regioni in quanto esso, durante la guerra, si diffuse largamente tra le masse combattenti e, fu dai combattenti stessi, divulgato nei loro paesi d'origine.

Stasera quando viene
Gli fo' una brutta cera
E perché sabato sera
Ei non è venuto a me!

Non è venuto a me,
L'è andà dalla Rosina
E perché mi son poverina;
Mi fa pianger e sospirar.

Mi fa piangere e sospirare
Sul letto dei lamenti!
E cosa mai diran le genti,
Cosa mai diran di me.

Diran che son tradita,
Tradita nell'amore
E a me mi piange il core,
E per sempre piangerà (1).

Ed ancora:

Stamattina mi sono alzata
un'ora prima che leva il sol,
mi son messa alla finestra
mi go visto el primo amor.

L'era al braccio di una ragazza:
una ferita mi viene al cor.
— Cara mamma serè la porta,
che qua non entra mai più nissun.

— Cara figlia sta alegra e canta,
sta alegra e canta, sta qua con me.
Farem fare una casetta
e ci staremo poi tutti e tre.

(1) Questo canto è diffusissimo nell'Alta Italia, nell'Emilia e nella Romagna. In ogni regione presenta, però, varianti non indifferenti, né trascurabili. Valga, ad esempio, la variante romagnola, raccolta dal PRATELLA (*Il canzoniere dei canterini romagnoli*, stampato a cura della *Camerata lughese dei canterini romagnoli*, Lugo, 1923, pag. 13), la quale — come giustamente afferma lo stesso Pratella — nei riguardi della parte musicale, è veramente originale per maggior ampiezza di respiro e per maggiore intensità lirica, mentre nei riguardi della parte poetica non mostra alcun carattere originale romagnolo in quanto è composta in un italiano popolareggiante che la rende quasi simile alle varianti che si cantano nelle altre regioni d'Italia.

Prima il padre e poi mia madre
e il mio amore in braccio a me.
Tutti quelli che passeranno
dimanderanno cos'è quel fior,

quello è il fior della Rosina
che l'è già morta pel troppo amor (1).

e tanti altri canti i quali, come è noto, sono diffusissimi nel Veneto.

Nessuna raccolta meglio di quella dei canti delle trincee è in condizione di mostrare tutto il processo formativo dei canti popolari in quanto la guerra non diede il tempo alla massa combattente di elaborare completamente i suoi canti; sicché molti di essi rimasero incompleti e tali da svelare il meccanismo del loro nascere.

Questo processo, negato dal Lingueglia, per il quale la poesia popolare non è fatta dal popolo (2); negato dal De Bartholomeis, per il quale la poesia popolare, quali siano la sua materia ed il suo scopo, è opera di individui e non di moltitudine, opera di scrittori di professione e non di dilettanti, non essendo mai esistita la letteratura degli illetterati (3); negato dal Croce, per il quale nessuna poesia popolare è collettiva all'origine richiedendo al suo sorgere la persona d'un poeta, indicando tutti e tre, con l'espressione poesia popolare, il canto popolare, ci è pienamente rivelato dai canti delle trincee (4).

Se la guerra avesse avuto una più lunga durata noi certamente non avremmo colto questo interessante aspetto del feno-

(1) Il primo a raccogliere questo canto fu il Carrer (cfr. *Opere complete*. Venezia, 1838). Il tema del fiore che cresce sulla tomba della bella morta per amore è assai diffuso nella nostra poesia popolare e trova non pochi riscontri nella poesia popolare di altre nazioni.

Questo tema — dice il Nigra (*Canti popolari del Piemonte*. Torino, 1888, pag. 13) è talmente popolare fra noi, che molte volte s'aggiunge come finale ad altre canzoni che non ci han nulla a che fare. Eppure, malgrado tanta popolarità, e, forse, appunto per cagione di questa popolarità, la canzone aspetta ancora, come osserva il Bolza (Cfr. *Canzoni popolari comasche*, 689, nota 33), una pubblicazione nella sua più o meno genuina redazione.

Secondo lo stesso Nigra, però, di questo canto, l'edizione piemontese sarebbe più genuina di quella veneziana.

(2) Cfr. Paolo Lingueglia, *Saggi critici di poesia religiosa*. Bologna, 1914, pag. 14.

(3) Cfr. Vincenzo De Bartholomeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna, 1924, pag. 23.

(4) Cfr. Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*. Laterza, Bari, 1933, pag. 2.

meno, e di molti canti oggi, forse, non potremmo più rintracciare neanche l'origine.

Scegliamo qualche esempio fra i molti che si potrebbero citare:

Il famoso testamento del capitano (o del maresciallo come è detto in talune varianti) si riconnette ad un altro testamento, quello creato dai soldati del marchese Michele Antonio di Saluzzo, capitano generale delle armi francesi nel Reame, in occasione della di lui morte, avvenuta in Napoli, il 18 ottobre 1528, in seguito ad una grave ferita riportata al ginocchio destro durante l'assedio di Aversa.

Ecco, intanto, il canto nella sua forma originaria:

Sur capitani di Salùsse
Manda ciamé sur capitani,
Quand ch'a l'avran muntà la guardia
I so soldà j'àn fàit risposta
Quand ch'a l'avran passà l'arvista,
— Coza comand-lo, capitani,
— V'aricomand la vita mia
L'è d'una part mandé-la an Fransa
Mandé la testa a la mia mama
Mandé 'l corin a Margarita
La Margarita in su la porta
l'à tanta mal ch'a murirà,
Manda ciamé li so soldà:
o ch'a l'andeisso un po' a vedé,
ch'an l'àn l'arvista da passé.
Sur capitani andrio vedé
coza comand-lo ai so soldà?
che di quat part na débie fà,
e d'una part sul Munferà
ch'a s'aricorda d'soprim fiol
ch'a s'aricorda del so amur.
l'è cascà 'n terra di dolur (1).

Possiamo sicuramente affermare che il testamento del capitano, così com'è stato ricantato in guerra, nella sua edizione alpina, proviene dal piemontese, in quanto è in Piemonte che si reclutano in gran parte degli alpini.

(1) Cfr. Costantino Nigra, op. cit., pag. 506. Di questo canto vi sono ancora varianti in veneziano (cfr. *Volkslieder aus Venetien. Gesammelt von George Widter, herausgegeben von Adolf Wolf*, Vien, 1864, pag. 68) ove il capitano di Saluzzo diventa della Salute; in monferrino ove diventa il capitano delle milizie ed in emi-

Gli adattamenti apportati al canto dai nostri soldati non sono tali da nascondere la sua origine; eccoli, infatti:

Il capitano è ferito,
È ferito e sta per morire,
E manda a dire ai suoi alpini
Che lo vengan a ritrovar.

I suoi alpini gli mandano a dire
Che non hanno scarpe per camminare.
— O con le scarpe, o senza scarpe
I miei alpin li voglio qua!

E cò fu stato alla mattina
I suoi alpin erano rivà.
— Cosa comanda, sor capitano,
Che noi adesso siamo qua?

— E io comando che il mio corpo
In cinque pezzi sia da taglià:
Il primo pezzo al Re d'Italia,
Che si ricordi dei suoi prodi alpin.

Un altro pezzo al Battaglione
Che ricordi il suo capitan.
Il terzo pezzo alla mia mamma
Che si ricordi del suo figliol.

Il quarto pezzo alla mia bella,
Che ricordi il suo primo amor.
L'ultimo pezzo alle montagne
Che lo fioriscan di rose e di fior.

Ed ancora il canto dell'alpino:

— Dove sei stato
mio bell'alpino
dove sei stato
mio bell'alpino
che ti à
cangià
colore?

liano (cfr. G. Ferraro, *Canti popolari monferrini*, pag. 31; e *Canti popolari di Ferrara* ecc., pag. 194), ove diventa il capitano Bevè l'acqua. Il nome genuino del capitano di Saluzzo — nota il Nigra — è confermato da tutte le versioni piemontesi raccolte e pubblicate, per cui, essendo esse tratte da schiette fonti popolari, fanno arguire che la canzone sia stata fatta, o almeno applicata all'occasione della morte del Marchese di Saluzzo. Certo, senza risalire a canti più antichi, il che è possibile in quanto i canti cleftici greci ed anche albanesi sono pieni di queste forme, noi

— L'è stata l'aria
dell'Ortigara,
l'è stata l'aria
dell'Ortigara
che mi ha
cangià
colore!

— È stato il fumo
della mitraglia,
è stato il fumo
della mitraglia
che mi ha
cangià
colore?

— Ma i tuoi colori
ritorneranno,
i tuoi colori
ritorneranno
questa sera
a far
l'amore.

si riconnette ad una vecchissima canzone popolare italiana ricordata nell'*Opera nova nella quale si contiene una incatenatura di più villanelle ed altre cose assai ridiculose*, data alla luce il 1629 a Verona, per *Cammillo detto il Bianchino, cieco fiorentino*:

Io vo' finir con questa d'un amante
tradito dall'amata.
Oh che l'è sì garbata
a cantarla in ischiera:
Dov'andastu, jersera,
figliuol mio ricco, savio e gentil?
Dov'andastu, jersera? (1)

possiamo con sicurezza far risalire il testamento del capitano ad una origine che rimonta a quattro secoli fa.

(1) La canzone — osserva il D'Ancona (*La poesia popolare italiana*. Giusti, Livorno, 1906, pag. 124) — è ricordata anche da un accademico fiorentino, il canonico Lorenzo Panciatichi nella sua *Cicalata in lode della Padella e della Frittura*, recitata alla Crusca il 24 settembre 1856. Vi si legge, infatti, questo passo: « Ricordatevi a tal proposito di quel nostro accademico che fece quella bella osservazione, che è tanto piaciuta, sopra quella canzone:

Dove andastù a cena, figliuol mio,
Ricco, savio e gentile?

dove dicendo il figlio alla madre, ch'egli era stato avvelenato con un'anguilla arrosto, e domandandogli la madre dove la donna gliela aveva cotta, rispose: nel pentolin

la quale, nonostante i suoi tre secoli e forse più di vita, non è ancora caduta nell'oblio, sicché il D'Ancona poté raccoglierla dalla viva voce di un cantore giovanetto del contado pisano sotto questa forma:

Dov'eri 'ersera a cena,
Caro mi figlio, savio e gentil?
Mi fai morire
Ohimé!

Dov'eri 'ersera a cena
Gentile mio cavalier? —
— Ero dalla mi' dama;
Mio core sta male,
Che male mi stà!

Ero dalla mi' dama:
'L mio core che se ne và. —
— Che ti diénno da cena,
Caro mio figlio, savio e gentil?
Mi fai morire,
Ohimé!

Che ti diénno da cena,
Gentile mio cavalier? —
— Un'anguilletta arrosto,
Cara mia madre;
Mio core stà male,
Che male mi stà!
Un'anguilletta arrosto,
'L mio core che se ne và. — (1).

Come si vede nella forma originaria del canto è la madre a domandare al figliuolo dove è stato, vedendolo mal ridotto; al che il figliuolo risponde di essere stato dalla fidanzata che gli ha fatto mangiare un'anguilla avvelenata; mentre nella forma deri-

dell'olio. Ora avvedendosi questo gran critico dell'errore preso in dire *anguilla arrosto* e *cotta nel pentolin dell'olio*, mutò quella parola *arrosto* in *guazzetto*.

Madonna madre
il cuore sta male
per un'anguilla in guazzetto ».

(Cfr. LORENZO PANCIATICHI, *Scritti vari*, Le Monnier, Firenze, 1856, pag. 32).

(1) Cfr. A. D'ANCONA, op. cit., pag. 125. Di questo canto vi sono varianti in Piemonte (cfr. C. NIGRA, op. cit., n. 26), nel Lazio (cfr. SABATINI, *Il Volgo di Roma*, Roma, Lux 1901, pag. 180); nel Veneto (cfr. BERNONI, *Nuovi canti popolari veneziani*); in Romagna (cfr. RONDINI, pag. 183 e PERGOLI, pag. 17) ecc. Altre varianti toscane sono state raccolte dal NERUCCI (cfr. Archivio delle trad. popolari, II, 526) e dal GIANNINI (pag. 199). Il D'Ancona parla ancora di una edizione inglese del canto comunicatagli da J. Addington Symonds (cfr. D'ANCONA, op. cit., pag. 129, nota 1).

vata è la fidanzata che domanda all'alpino dove è stato, vedendo che ha « cangià colore »; al che questi risponde di essere stato su l'Ortigara ove il fumo della mitraglia gli ha fatto « cangià colore ».

La variante più antica del canto ha una soluzione drammatica in quanto chi ha mangiato l'anguilla muore; mentre quella più recente, l'ultima si può dire, è a lieto fine perché la fidanzata promette all'alpino di fargli tornare i colori la stessa sera, quando sarebbero andati a fare all'amore.

Il canto:

E la donna
trullallà
E la donna
trullallà
E la donna per esser bella
trullallà
Deve avere
trullallà
Deve avere
trullallà
Deve aver tre cose nere...
trullallà
Occhi neri
trullallà
Ciglie nere
trullallà
Ciglie nere e capelli neri
trullallà
ecc., ecc.

limitato a quanto la decenza può permettere, trova indubbiamente la sua ispirazione in un notissimo rispetto toscano, del quale si conoscono varianti in tutte le regioni d'Italia e che enumera le sette condizioni per le quali una donna può essere considerata bella:

Sette bellezze vuol aver la donna
Prima che bella si possa chiamare;
Alta dev'esser senza la pianella,
E bianca e rossa senza su' lisciare (1);
Larga di spalle e stretta in centurella,
La bella bocca e 'l bel nobil parlare;
Se poi si tira su le bionde trecce,
Decco la donna di sette bellezze (2).

(1) Su' = suo, il suo lisciarsi.

(2) Il rispetto fu dapprima raccolto dal TOMMASEO (*Canti popolari*, I, 46) e poi incluso dal TIGRI nella sua raccolta di *Canti popolari toscani* (Barbera, Firenze, 1856,

Questo rispetto, a sua volta, non è che un compendio di poesie antiche, del tre o quattrocento, che trattano lo stesso argomento della bellezza della donna, enumerandole, però, fino a diciotto (1).

Nella poesia popolare piemontese vi è un fine e passionale canto, rimesso in onore nel suo soave ed originale andamento melodico, or non è molto, da Leone Sinigaglia (2), quello della *sposa morta*, nel quale un *gentil galant* (3), mentre si trova su gli alti monti, ode le campane sonare a morto e pensa che quei tristi rintocchi annunziano, forse, che la sua sposina va al cimitero. E

n. 157). Il canto è riportato anche dal GIANNINI (n. 486) e dal NIERI (n. 725) nelle loro raccolte. Per le altre edizioni, cfr. l'ALVERÀ (*Canti popolari vicentini*, Vicenza, 1844, n. 87), il MARCOALDI (*Canti popolari inediti umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini*, Genova, 1855, pag. 77); il RIGHI (*Saggio di canti popolari veronesi*, Verona, 1863, pag. 15), ecc. Si vedrà come le condizioni perché una donna possa esser bella vadano man mano salendo fino a diventare, in un canto siciliano raccolto da Salomone Marino, trentatrè.

(1) In un codice della Bibl. comunale di Perugia (C. 43, cart. 37) si legge:

> Se per ventura à diciotto bellezze
> Ciascuna donna, è ben perfetta e bella;
> Prima vuol esser lunga, e no in pianella,
> Le braccia e 'l collo; e queste è tre lunghezze,
>
> La bocca e 'l mento e 'l pe'son tre cortezze,
> E assai ben compresa, in centurella;
> Le dita di sua man vol aver ella
> Col naso e colla bocca in sottigliezze...

(Cfr. D'ANCONA, op. cit., pag. 285 e 288).

(2) Cfr. LEONE SINIGAGLIA, *Vecchie canzoni popolari del Piemonte*, Breitkopf, Lipsia. Questo canto fu pubblicato per la prima volta nel «Cimento» (Anno II, 1854, fasc. XVII) da COSTANTINO NIGRA. Nel 1871 fu ristampato da GIUSEPPE FERRARO (*Canti pop. Monf.*) e nel 1873 fu ristampato, nella variante veneta, da G. BERNONI (*Canti popol. veneziani*).

La canzone — dice il NIGRA, op. cit., pag. 124 — è sparsa anche in tutta la Francia e, nel tipo francese, sembra avvicinarsi molto al tipo piemontese, al quale certamente si ricollega la sua origine.

Essa, dalla Francia del mezzodì, s'infiltrò in Catalogna lasciando anche qualche leggera traccia in Portogallo.

Per la connessione che questa canzone può avere con la ballata anglo-scozzese *Lord Lovel* e coi canti popolari d'altri paesi che hanno qualche relazione con quest'ultima, la migliore fonte di comparazione è la prefazione alla ballata suddetta di FRANCIS JAMES CHILD (*The english and Scottish pop. ballade*, III, 204, 206).

(3) Una particolarissima caratteristica dei canti piemontesi — osserva il COCCHI nel suo interessante articolo su l'anima musicale del vecchio Piemonte (*Musica d'oggi*, XIV, pag. 387, 396) — sta nel tipo del giovane innamorato che è quasi invariabilmente indicato con la denominazione di *gentil galant*. Di lui si ha riscontro anche in qualche canto francese antico (*gentilz gallans*) o provenzale (*gentil gallanz*); ma esso personifica l'ideale del tipo maschile piemontese, non sempre nobile di origine ma nobile di sentimento e di costumi, gentile e forte, prode e leale, l'eroe di ogni avventura, il desiderio ardente e vivo di ogni cuore femminile.

scende a valle. Il suo presentimento diventa realtà perché egli presto s'incontra col corteo mortuario che va a seppellire la sua bella. Egli lo ferma ed implora dalla bocca amata una parola ed un bacio. E l'amata risponde: « O come volete che io vi parli e che vi dia un bacio d'amore? La mia bocca che viva era di rose e fiori ha ora l'odore della terra! ».

Questo canto, elaborato dalla massa combattente, in guerra, divenne:

Pena giunto che fui al reggimento
una lettera vidi arrivà.
Sarà forse la mia morosa
che si trova sul letto ammalà!
— A rapporto, signor capitano,
se in licenza mi vuole mandà.
— La licenza l'hai bell'e firmata
pur che torni da bravo soldà!
— Te lo giuro signor capitano,
che ritorno da bravo soldà!
Quando fui vicino al paese
le campane sentivo sonà.
— Sarà forse la mia morosa
che ho lasciato nel letto ammalà!
Portantin che portate quel morto
per piacere fermatevi qua!
Se da viva non l'ho mai baciata
or che è morta la voglio bacià.
L'ho baciata che l'era ancor calda
la sapeva di rose e di fior.

Il canto popolare romanesco, raccolto e pubblicato da Giggi Zanazzo nel 1910:

Prima ero frate, dicevo la messa,
mo 'sso ssordato d'una principessa
Ohi, tu Mmonica
Ohi, tu Mmonica
Bbutta la tonica
Vieni con me.

Prima ero frate e portavo il cordone
adesso sso ssordato der primo bbattajone
Ohi, tu Mmonica
Ohi, tu Mmonica
Bbutta la tonica
Vieni con me (1)

(1) Cfr. *Canti popolari romani* con un saggio di canti del Lazio raccolti da Giggi Zanazzo e uno studio sulle melodie romane con note musicali del prof. A. Parisotti, S.T.E.N., Torino, 1910, pag. 72.

sottoposto all'elaborazione della massa combattente, in guerra, divenne:

Oh, che bella boccuzza che hai
Che te ne fai
Dammela a me.

Monica! Si fatta monica
lascia la tonaca
vieni con me!

Esso risulta formato, nella seconda parte, dal ritornello del canto raccolto dallo Zanazzo e, nella prima, da una strofa di un vecchio e noto canto dialogato popolare:

— Che bei capelli che hai!
Che te ne fai
Dammeli a me. (*Si ripete due volte*).

Me l'hai impromessi e dammeli,
E dammeli e dammeli!
Me l'hai impromessi e dammeli
E dammeli per amor.

— No, no, non te li do,
Che la mamma non vo',
Non te li do.

I cantatori, nel ripetere questo canto, sostituiscono, nelle strofe successive, la bocca ai capelli, gli occhi alla bocca, e così via.

Per convincersi maggiormente della derivazione dei canti delle trincee dalla nostra poesia popolare basterà osservare che il canto raccolto in Romagna:

La vien da la marëina
l'è la figlia d'un pescador
lerì, lerì, lerà.
Vieni una volta sola
sull'uscio a far l'amor! (1)

sembra trovare la sua continuazione nell'ultima strofa di quel canto di trincea che inizia: *Di qua, di là dal Piave*:

Mi si che vegnaria
Per una volta sola.
Ma io ti prego lasciarmi stare
che son figlia da maritare!

(1) Il PRATELLA (op. cit., pag. 19) dice, e forse non a torto, che questo canto non è schiettamente romagnolo ma deve essere stato importato in Romagna. Tuttavia, sue tracce non s'incontrano in nessuna raccolta di poesia popolare e la sua melodia

Ed ancora basterà osservare come il famoso canto dei pescatori liguri, detto *La barcassa* (1), riferentesi all'impresa di Tripoli del 1825, sia servito di falsariga agli anonimi improvvisatori del canto *Monte Nero, Monte Nero...*

Questi, e molti altri, esempi ci dicono assai chiaramente che una delle più importanti fonti alla quale i nostri combattenti attinsero per la formazione dei loro canti fu certo la poesia popolare nazionale.

Ma altri canti esercitarono la loro influenza sulla formazione dei canti delle trincee: i canti del Risorgimento che l'irredentismo aveva tenuto desti fino al 1914.

Alla vigilia del tragico conflitto, negli angosciosi mesi di aprile e maggio del 1915, essi riecheggiarono con maggiore potenza nelle nostre piazze e contribuirono grandemente alla mobilitazione degli spiriti. E mentre tutto spingeva alla guerra, dal desiderio lungamente nascosto nel cuore di liberare i fratelli oppressi, alla realtà triste di insicuri confini; dalle tradizioni del passato, alle necessità dell'avvenire, le melodie care ai cuori garibaldini congiungevano le guerre combattute con quelle da combattere, l'ideale incompletamente realizzato con quello da realizzare e portavano il popolo ad una maggiore comprensione dei bisogni spirituali e materiali della Nazione, trasportandolo in un'esaltazione ideale della guerra, alla guerra stessa.

La *Rapsodia Garibaldina*, intessuta su i più significativi canti del Risorgimento, correndo da un capo all'altro della Penisola mostrò come quei canti eroici potessero ancora una volta far vibrare l'anima di passione generosa e divenne, nella impazienza struggente dell'attesa, nel desiderio di iniziare la marcia verso Trento e Trieste, lo squillo che chiamava a raccolta per la vicina battaglia (2).

si dimostra sotto tutti gli aspetti schiettamente romagnola e piena di quel fascino intimo che ha per sorella la nostalgia accorata delle pianure romagnole senza confini. Il canto si compone di tre strofe; nelle altre due la donna alla quale esso è diretto viene, una volta, dalla montagna, ed è figlia d'un pastore, ed un'altra dalla vigna, ed è figlia d'un capoccia.

(1) Cfr. Ludovico Giordano, *Memorie onegliesi*, Tip. Istituto Fassicomo, Genova, 1923, pag. 153, 155.

(2) Cfr. R. Caravaglios, *Rapsodia Garibaldina*, A. Abbate e figli, editore, Napoli.

Il patrimonio lirico e patriottico che aveva animato e confortato i nostri padri nella loro lontana giovinezza riprendeva così tutto il suo valore spirituale e, quel che più conta, tornava a far parte, ancor più vivificato, del bagaglio culturale patriottico del nostro popolo: non più sotto forma di frammento o, come scriveva il D'Ancona, sotto forma di echi languidi del passato, ma in tutta la sua primitiva freschezza.

I canti del Risorgimento che dettero spunto ai canti delle trincee sono molti. A precisare questa influenza degli uni su gli altri basterà mettere a raffronto il canto d'ignoto autore col quale i lombardi cacciarono, nel 1848, i tedeschi da Milano:

E la bandiera di tre colori
Sempre è stata la più bella
Noi vogliamo sempre quella
Noi vogliamo la libertà!

e i canti delle trincee che da esso derivano, per es.:

E la bandiera gialla e nera
È stata sempre la più brutta
Trallallà
Gl'italiani l'han distrutta
Là sul Carso e sul Trentin.

E la bandiera di tre colori
Sempre è stata la più bella
Trallallà
Noi vogliamo sempre quella
Noi vogliamo la libertà!

oppure:

E la bandiera de du' colori
È la bandiera dei traditori
Trallallà
E la bandiera di tre colori
È la bandiera di libertà!

Altra prova si potrà ottenere mettendo a raffronto un notissimo canto del Risorgimento, di carattere essenzialmente popolare, del quale ancora oggi sopravvivono due varianti, una toscana, l'altra veneta, col canto di trincea che inizia:

Sulle balze, sulle balze del Trentino... (1)

(1) Questo canto trae ancora la sua derivazione da un canto analogo in voga, prima della guerra, tra i nostri soldati. Esso deve tuttavia considerarsi canto di trincea per le sostanziali varianti apportatevi dai combattenti.

Il canto del Risorgimento al quale alludiamo, nella sua variante toscana, è il seguente:

Io vorrei che a Metternicche
gli tagliasser le basette
ne facesser le spazzette
per le scarpe del suo Re.

Io vorrei che a Metternicche
gli tagliasser le budelle:
ne facesser le bretelle
per le brache del suo Re.

nel quale l'ignoto autore, continuando, desidera che all'odiato principe fossero ancora tagliate le gambe, per farne stanghe alla carrozza del suo re, la testa, per far la festa al suo re, e così via fino a distruggerlo completamente, in modo che di lui non rimanesse neppure il ricordo (1).

La variante veneta del canto interessa, invece, il Conte di Radetzky, il tenace nemico della nostra unità. Essa dice:

Con la testa de Radeschi
a la bala voi zugar;
con la barba de Radeschi
doi bruschetti vogio far...

Con la panza de Radeschi
un tamburo vogio far;
con le gambe de Radeschi
doi colonne vo' rizzar... (2).

Queste due varianti, durante la grande guerra servirono di spunto ai nostri combattenti per la creazione della terza strofa del canto di trincea sopradetto, che, applicata questa volta ai croati, è la seguente:

(1) I volontari toscani — ci fa sapere il Gori (*Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Adriano Salani, Firenze, 1912, pag. 280), — eludevano la fatica e le noie delle lunghe marciate per le pianure prossime a Mantova con questo bizzarro canto. Uno cantava a solo una stanza di quattro versi e gli altri ripetevano in coro gli ultimi due. Il primo verso era invariabile in ogni quartina, gli ultimi tre potevano cambiarsi a piacere: da qui nasceva quasi una lotta poetica, e quei versi *ad libitum* servivano per dirne al Metternich di tutti i colori.

Questo canto risale, dunque, al 1848, l'anno eroico che vide sorgere Giuseppe Garibaldi, e che si ricollega alle gloriose battaglie di Curtatone e Montanara, ove oltre quarantamila austriaci assalirono 6.000 toscani i quali, anziché cedere, mostrarono al nemico come si possa spartanamente morire sul campo.

(2) Anche la variante veneta del canto si riferisce al 1848 in quanto l'attività contro l'Italia del vecchio generale Radetzky si ricollega con quella data.

Con la pelle, con la pelle dei croati
noi faremo, noi faremo le scarpette;
e coi peli, e coi pel de le basette
le vorremo, le vorremo lucidar...

A questo punto giova osservare che i combattenti nella creazione dei loro canti si servirono dei canti del Risorgimento a carattere popolare e non popolaresco. La ragione di questa preferenza sta nel fatto che il popolo trova nei canti popolari una maggiore comprensione, in quanto questi contengono non solo l'intimo suo pensiero, i suoi affetti, i suoi dolori e, in genere, tutti quegli elementi che costituiscono la vita, la civiltà e la cultura delle collettività anonime, ma anche perché essi contengono ancora quella inimitabile semplicità di rappresentazione che è tutta propria dei componimenti popolari.

E sotto questo aspetto lo studio dei canti popolari patriottici è assai importante, perché esso ci dà non soltanto la storia dei fatti ma anche quella delle idee e, soprattutto, del sentimento del popolo che li creò.

Col cessare della guerra cessò anche il processo di formazione e di elaborazione dei canti delle trincee. Le masse in grigio verde, ritornate nelle guarnigioni, ripresero i vecchi motivi di caserma e si riudì la nostalgica canzone del congedo:

Quando verrà quel giorno
di quella settimana
che il mio furier mi chiama
per l'adunata dei congedà...

esprimente la più calda aspirazione che possa nutrire il petto d'un soldato che ha combattuto per quarantun mesi. Questo del congedo è un canto di stanchezza. Però il nostro popolo ha nel suo cuore incomparabili risorse per le quali, nonostante la guerra sofferta, la stanchezza si dileguò ben presto ed altri canti cominciarono a spuntare tra le masse reduci: quelli che preludiarono la rivoluzione fascista.

Ma anche per questi dobbiamo osservare che vi fu una influenza dovuta agli stessi elementi che agirono nella formazione dei canti delle trincee e dovuta anche ai canti delle trincee stessi, nonché a taluni canti popolareschi allora in voga.

Anche questa volta il fenomeno di formazione dei nuovi motivi, data la breve durata della rivoluzione, si arrestò ai suoi primi stadi e consentì di coglierne tutti gli aspetti.

Non appena sorgeva tra i fascisti il bisogno di un canto nuovo per dileggiare la canaglia cospirante contro la Patria, essi prendevano a prestito dal repertorio noto un motivo, mentre mettevano in versi (strani versi che risentono della fretta con la quale furono creati) il proposito da realizzare o l'accaduto da beffeggiare.

Per tali motivi durante la rivoluzione fascista, i canti del Risorgimento poterono dare di nuovo il loro contributo alla formazione dei canti squadristi; ce ne fornisce la prova, infatti, il seguente:

Colla testa, colla testa di Zaniboni
ci farem, ci faremo i salsicciotti

il quale, indubbiamente, ricorda i canti riferentisi a Metternich e a Radetzky che abbiamo già esaminato; altra prova ce ne fornisce questo:

Mamma non piangere
se vo' in spedizione:
tuo figlio è forte
sa vincere e morir!...

che ricorda uno di quei tanti ritornelli o — come allora si dicevano — *rifiorite*, di carattere puramente popolare, creati tra il 1848 ed il 1849 dai nostri campagnoli, i quali li preferivano alle canzoni puramente politiche, di autori noti, in quel tempo largamente in voga:

Mamma non piangere
alla guerra vo' ir:
nell'Italia son nato
per l'Italia vo' morir! (1)

Dai canti delle trincee i fascisti presero la maniera, semplice e facile, di creare i *couplets*.

(1) Anche in questo caso noi dobbiamo notare che il popolo per esprimere i suoi sentimenti non ha bisogno di poeti perché trova in sé stesso la vena adatta. Quando una grande passione agita una massa, ogni componente della massa stessa sente il bisogno di esprimere il suo sentimento cantando e diventa naturalmente poeta. Questi ritornelli, variabili all'infinito, per la loro facile costruzione e per la loro semplicità,

Così essi cantarono:

Se non ci conoscete
guardateci dall'alto
noi siamo i fascisti
dei battaglion d'assalto.
Bom, bom, bom
al rombo del cannon!

Come si vede, queste strofette servivano, in genere, a *presentare* le squadre d'azione al loro primo entrare nei paesi ove si recavano a compiere le spedizioni punitive. La loro facile costruzione le rese popolarissime e non vi fu squadrista che non ne creasse una.

Durante la rivoluzione fascista tornò in circolazione anche la vecchia canzone di trincea detta dello sposalizio la quale, a sua volta, non è che un dialogo come tanti se ne trovano nella nostra poesia popolare di ogni tempo (1), tra una madre che vuol dar marito alla figlia e la figlia che non lo vuole e viceversa:

Figlia ti voglio dare
per sposo un artigliere... (2)

Questa canzone, in guerra, passava in rassegna tutte le armi dell'esercito, per concludere, fermandosi all'arma alla quale appartenevano i cantori, i bersaglieri ad esempio:

Mamma il bersagliere lo voglio sì!

al che la madre, maravigliata, domandava:

— E perché?
— Perché tutta la notte mi fa andar di corsa
perché tutta la notte mi fa andar di corsa.

La canzone, adattata dai fascisti, nel 1920 divenne:

— Figlia ti voglio dare
per sposo un socialista

si adattano ad esprimere i sentimenti di colui che canta e, sotto alcuni aspetti, si possono raffrontare ai *couplets* creati dalle masse in armi durante la guerra e durante la rivoluzione fascista. Questo tipo di ritornello proviene dalla Toscana.

(1) Cfr. R. Renier, *Appunti sul contrasto fra la madre e la figliuola bramosa di marito*, in «Miscellanea nuziale», Rossi-Teiss, Istituto Italiano, Bergamo, 1897. Ed ancora «Giornale storico letteratura italiana», IX, pag. 289, XIV, pag. 249 e XIX, pag. 552.

(2) Ved. nota (1) a pag. 44.

per concludere, dopo di aver passato in rassegna i componenti di tutti i partiti politici di allora:

— Mamma il fascista io lo voglio sì.
— Perché?
— Perché tutta la notte mi canta giovinezza,
perché tutta la notte mi canta giovinezza!

Più evidenti, nella formazione dei canti della rivoluzione fascista, furono i prestiti chiesti al repertorio dei canti popolareschi, in genere, ed a quello delle canzonette napoletane, in ispecie.

Ricordiamo, a titolo di esempio, il canto fascista:

Misiano
Misiano
quanta velocità nel tuo fuggire...
Avevi un posticino in Parlamento
te l'ha distrutto il Fascio in un momento.

che ricorda *Pallida Mimosa*, l'accorata canzone di Libero Bovio:

Mimosa
Mimosa
quanta malinconia nel tuo sorriso...
avevi una casetta tra le rose
e l'ha distrutta il vento la tua casa! (1).

E il canto fascista:

Quando la notte pian pian discende
sulla città addormentata...
ecco il fascista a mano armata
d'un colossal manganello.

Il comunista trema e poi va
per la grossa fifa che ha...
Il socialista lo cerchi invan
non lo ritrovi più!

Manganel
tu che spacchi il social cervel
picchia giù
che la pace non si fa più!

(1) Cfr. *Pallida Mimosa*. Ediz. « La Canzonetta », Napoli.

ricorda la canzonetta intitolata *Abat-jour* che, nella sua prima strofa, suona:

Quando pian piano la notte discende
sulla stanzetta d'amor,
ed ogni cosa sembra un mister
penso, o mia piccola, a te;
e l'abat-jour, dolce ninnolo, accendo
come facevi anche tu:
sotto la luce ti cerco invan,
non ti ritrovo più:

Abat-jour
che diffondi la luce blu
di lassù
tu sospiri chi sa perché...
Abat-jour
mentre spandi la luce blu
anche tu
cerchi, forse, chi non c'è più! (1)

Durante la rivoluzione fascista si verificò un fenomeno singolare che merita di essere messo in rilievo, e, cioè, lo scambio dei canti tra le due masse in lotta. Sorvolando, infatti, sul famoso canto della *bandiera rossa che avrebbe dovuto trionfare*, il quale, ritorto dalle squadre fasciste, divenne:

Camicia nera
color di morte
sarà più forte
trionferà.

ricorderemo che il canto creato dai socialisti:

Quando fischia l'officina
del lavoro che ci aspetta
ne venite una trentina
a cantare giovinezza.

Col grido dell'Italia
vi chiamate salvatori
siete invece sfruttatori
senza voglia di lavorà!

fu dai fascisti rintuzzato sul grugno dei nemici della Patria con quest'altro:

Quando fischia l'officina
del lavoro che ci aspetta
ne venite una trentina
a cantar bandiera rossa...

(1) Cfr. *Abat-jour*, ediz. « La Canzonetta », Napoli.

Col grido della Russia
vi chiamate salvatori
siete invece sfruttatori
senza voglia di lavorà!

che è, evidentemente, il canto socialista ritorto contro i socialisti stessi.

La influenza che i canti del Risorgimento hanno esercitato su i canti delle trincee e su quelli della rivoluzione risanatrice ci dice assai chiaramente che tutti i canti sorti durante il nostro maggior periodo storico che va dalla guerra per la indipendenza italiana alla rivoluzione fascista, si ricollegano tra di loro non soltanto attraverso una continuità ritmica e melodica, ma anche, e soprattutto, attraverso una continuità spirituale.

Ma torniamo ai canti delle trincee. Di fronte ad una massa formata da elementi provenienti da tutte le provincie d'Italia, e, quindi, parlanti tutti i nostri dialetti, dal più semplice al più difficile, sorge subito la domanda:

I canti che i vari reparti crearono durante la guerra, trasmettendoseli l'uno all'altro, come furono elaborati?

Per rendersi conto della cosa non bisogna dimenticare che in guerra vi fu una *lingua di guerra* che divenne subito patrimonio comune e fu adoperata dal siciliano al piemontese, al veneto, offrendo una delle prove più significative per affermare che l'Italia aveva raggiunto, con la sua unità geografica, anche la sua unità spirituale.

Lo studio di questa *lingua di guerra*, dal punto di vista linguistico, è assai interessante in quanto, provenendo essa dalla fusione delle varie e diverse forme dialettali adoperate dal nostro popolo, sarà assai suggestivo vedere come così disparati elementi etnici, al contatto, reagiscano l'uno su l'altro, in qual maniera cedano il posto ai più fortunati, si sovrappongano l'uno all'altro o si fondano insieme.

Né basta. La vita nuova, il mondo circostante, nuovo anch'esso, gli oggetti di cui aveva bisogno il combattente, mai prima d'allora visti e maneggiati, e tutte le circostanze speciali nelle quali si trovò il soldato in guerra, fecero sì che sorgessero speciali modi di dire, dalla guerra stessa derivati e, quindi, di carattere pura-

mente gergali, i quali, patrimonio comune, entrarono a far parte della lingua di guerra.

La vita di questi modi di dire fu assai curiosa, come curiosa fu la loro formazione. Alcuni nacquero e morirono, dopo una esistenza effimera, nel reparto ove erano nati; altri, invece, ebbero una vita più duratura, e si diffusero tra le masse in guerra che se ne appropriarono subito ripetendoli e divulgandoli. La mania di creare nuovi modi di dire fu tale che, a volte, per esprimere uno stesso concetto si formavano moltissime di coteste frasi le quali differivano tra di loro soltanto per qualche sfumatura.

Dal punto di vista etimologico non è sempre possibile, se non si voglia rimanere nel campo dell'ipotesi, stabilire la provenienza di coteste frasi la cui origine resta, il più delle volte, completamente ignorata. Tale ricerca è soltanto possibile per le parole tratte dal vocabolario argotico regionale, come ad esempio: *in bocca al lupo*, che proviene dal gergo in uso tra i cacciatori e serve ad augurare il superamento del pericolo; *svirgola* e *sventola* che sono due sinonimi e, forse, provengono dal dialetto veneto; *fifa* (paura) che è una voce dialettale dell'Alta Italia, penetrata definitivamente durante la guerra nel gergo trinceristico, e sopravissuta nel dopo-guerra tra le squadre di azione fascista le quali, adoperandola, solevano esprimere non soltanto la paura fisica, ma anche il ridicolo che l'accompagna, ecc.

Ma anche da questo lato l'esame è difficile in quanto occorrerebbe conoscere assai bene tutti i dialetti d'Italia.

In genere le parole che formarono il gergo di guerra portano in loro un senso di leggera ironia o di tristezza, di motteggio o di disprezzo e risentono dell'umore, e delle circostanze nelle quali furono create.

Le parole *confetto, pillola, pasticca,* dette per indicare le pallottole di fucile, esprimono, infatti, l'umorismo ironico del soldato di fronte agli strumenti di morte mentre la parola *cecchino,* indicante il tiratore austriaco, esprime qualche cosa d'infinitamente triste; sentiamola in un canto di guerra:

> Quando portano la pagnotta
> il cecchino comincia a sparar...
> tapum, tapum, tapum.

Il concetto essenziale espresso dalla parola di uso comune si conserva tuttavia nel modo di dire gergale, permeando del suo senso originario la nuova particolare significazione.

Infatti *violinare*, che sta ad indicare l'adulazione usata dall'inferiore verso il suo superiore, contiene in sé l'idea della sdolcinatura; *passare in cavalleria*, contiene in sé l'idea della fuga presa da un oggetto rubato; *salvar la ghirba* contiene in sé l'idea di tornare a casa sano e salvo; *tagliar la corda* contiene in sé l'idea di sottrarsi ad un servizio, *ciclamino* contiene in sé l'idea del nascondersi, dell'imboscarsi, spiegata dal Panzini nel senso che i pamporcini (ciclamini) vivono nelle ombre dei boschi, ecc.

Creata la nuova parola il soldato non si contenta di metterla in giro affidando agli altri il compito di interpretarla: egli ne dà anche regolare spiegazione e, per di più, in versi.

Così la parola *marmitta*, che in lingua comune sta ad indicare quel recipiente di ferro stagnato ove si cucina il rancio, in guerra fu adoperata per indicare le granate austriache di grosso calibro.

Ecco la precisazione del significato fatta dal combattente:

La *marmitta* è quella cosa
che ti porta su il mangiare
ma talor può capitare
che ti porti su la morte!

Ed ancora: tutti sanno il significato della parola *ballerina*, pochi, però, conoscono quello che essa aveva assunto in guerra. Il nuovo significato attribuitole era nientemeno che bomba, e più specialmente, bomba a mano.

Donde è venuto così strano significato?

Tra le varie bombe a mano adoperate dalla nostra fanteria durante la guerra ve ne era una detta *Excelsior P. 2*. Il suo nome, come è ovvio, era troppo difficile per essere ripetuto dai soldati. Essi allora, riferendosi ad un paracadute di stoffa che avvolgeva il governale della bomba, immaginandola simile ad una donna che balla, la chiamarono « ballerina », ed anche « signorina ».

Ecco, ad ogni modo, la spiegazione dataci dal fante:

*Ballerina* è quella cosa
che ci ha l'elica dorata
la vestina un po' allargata
per coprire l'innocuità!

Il gran numero delle forme gergali che furono ispirate dalla guerra ci dice chiaramente quanto sia infondata l'asserzione del Baldini, secondo la quale « l'italiano non è un grande creatore di gerghi e, soprattutto, non ne è assimilatore » (1). A questa asserzione fa eco il Guercio attribuendo il fatto, in primo luogo, alla vitalità dei dialetti italiani, la quale suggerendo al lombardo ed al napoleano, al veneto e al siciliano, in ogni evenienza della vita, dei modi espressivi, ma locali, toglie loro lo stimolo a creare di continuo forme nuove (2).

Noi non possiamo soffermarci su l'argomento in quanto, a prescindere dal fatto che così facendo devieremmo dal nostro assunto, uno studio sistematico ad approfondito sul gergo di guerra richiederebbe tutto il materiale che, purtroppo, nessuno ebbe cura di raccogliere a suo tempo.

Tuttavia rimandiamo il lettore, desideroso di maggiori notizie, a quelle poche opere, le quali, riferendosi alla guerra, hanno trattato il soggetto (3).

(1) Cfr. A. BALDINI, *Gergo di guerra* in *Tutta la guerra* del PREZZOLINI. Bemporad, Firenze, 1921.

(2) F. GUERCIO, *Il gergo di guerra italiano*, in « Giornale di polit. e lett. », VIII, fasc. X, pag. 155.

(3) In Italia non esistono, ad eccezione degli articoli già citati del Baldini e del Guercio, lavori sistematici sul gergo di guerra. Vi è, tuttavia, del materiale sparso su le diverse pubblicazioni riferentisi alla guerra. Mettiamo in primo posto *Il mio diario di guerra* di B. MUSSOLINI (Libreria del Littorio, Roma), ove sono raccolti una trentina di modi di dire gergali; e poi *Il nostro soldato*, saggio di psicologia militare di O. F. A. GEMELLI dei minori (Fratelli Treves, Milano, pag. 188-190), ove è dedicato un capitoletto al gergo di guerra; i nostri *Canti delle Trincee*, già citati, ove alle pagine 84-86 abbiamo trattato dell'influenza esercitata dal gergo di guerra nella formazione dei canti popolari di guerra; ed, infine, tutte quelle opere intorno alla guerra ove sono riportate parole del gergo combattentistico: D. CARLI, *Noterelle di un fante* (Casa Editrice Italiana, 1919); A. FRESCURA, *Diario di un imboscato* (Cappelli, Bologna, 1925); P. MONELLI, *Le scarpe al sole* (Cappelli, Bologna, 1922); L. GASPAROTTO, *Rapsodie* (Treves, Milano, 1923); A. DELLA TORRE, *L'arrotino* (Brescia, 1924); P. R. GIULIANI, *Gli arditi* (Treves, Milano, 1926); G. SERONI, *I vinti di Caporetto* (Perola, Milano, 1928) e U. FRACCHIA, *La stella del Nord* (Mondadori, Milano, 1929).

Citiamo ancora per chi avesse interesse di fare delle comparazioni, le opere giunte fino a noi e riferentisi al gergo di guerra delle altre nazioni belligeranti.

Per quanto la Svizzera non abbia combattuto, citiamo in primo luogo gli studi sul gergo di guerra della Società svizzera per la raccolta delle tradizioni popolari, presieduta da E. Hoffmann Krayer, il quale, durante il conflitto, esplicò una magnifica attività tendente a salvare tutto il prezioso materiale folklorico di guerra che avrebbe dato alla

Certo è che lo studio di questo interessante linguaggio, tanto caro ai nostri combattenti, avrebbe costituito un prezioso materiale di indagini per esaminare la vita psichica del soldato in guerra in quanto esso linguaggio fu la risultante di un bisogno di espansività e di cameratismo, che animò i figli d'Italia, chiamati a vivere insieme, in condizioni particolarmente pericolose, un periodo dei più vitali della nazione.

storia della guerra stessa rivelazioni meravigliose ed alla scienza etnografica contributi stupendi; il vocabolario *L'argot du soldat Romand 1914-1918* (Librairie Centrale de Bâle, Gerard e C.ie, 1921), nel quale sono raccolte circa 2000 parole di gergo soldatesco, accuratamente catalogate da H. Bachtolld.

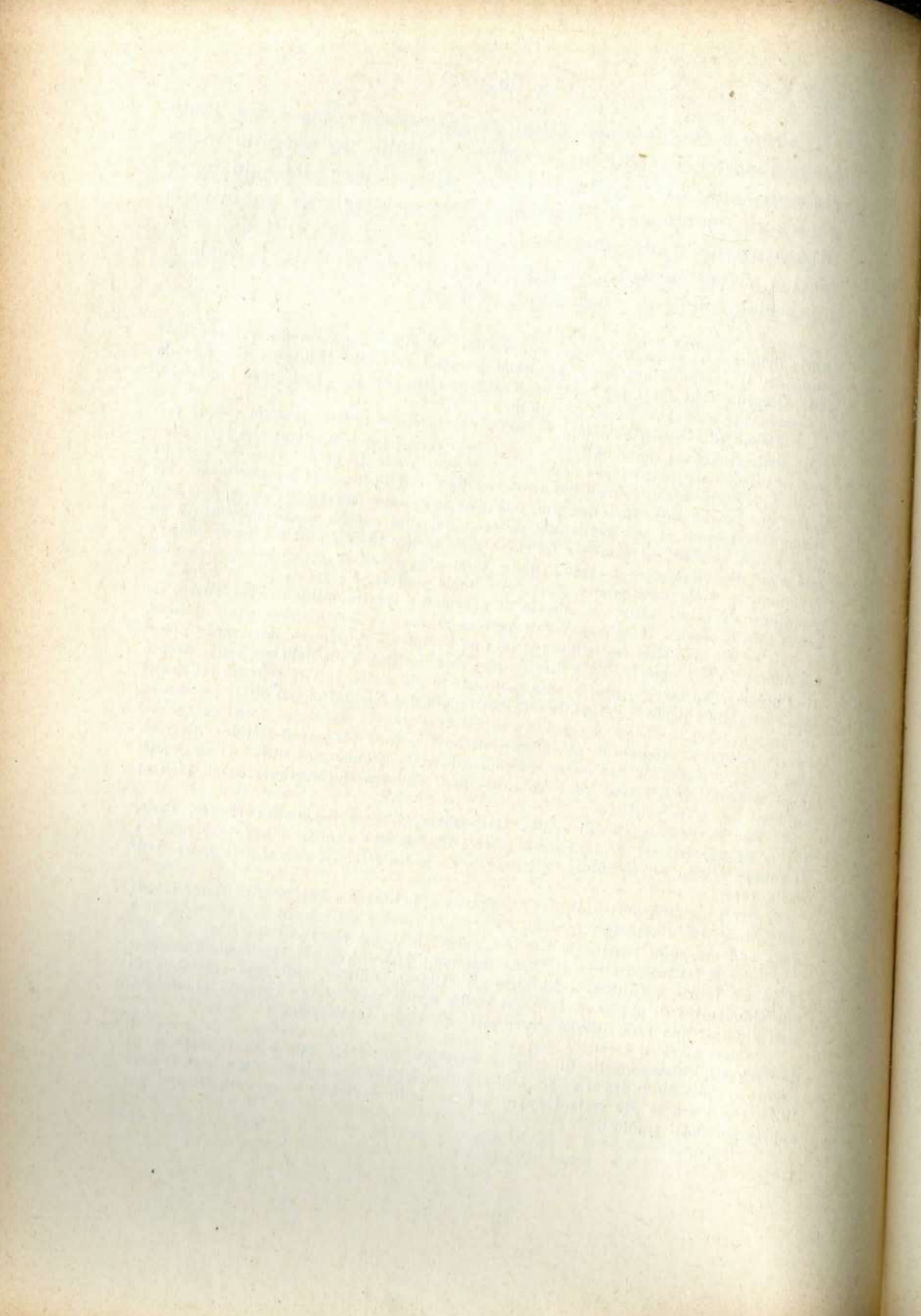
Degno di essere ricordato è l'appello che la stessa Società svizzera per la raccolta delle tradizioni popolari lanciò nel 1916 a tutti i combattenti perché raccogliessero le parole nate nelle trincee o, comunque, facenti parte del gergo di guerra; eccolo:

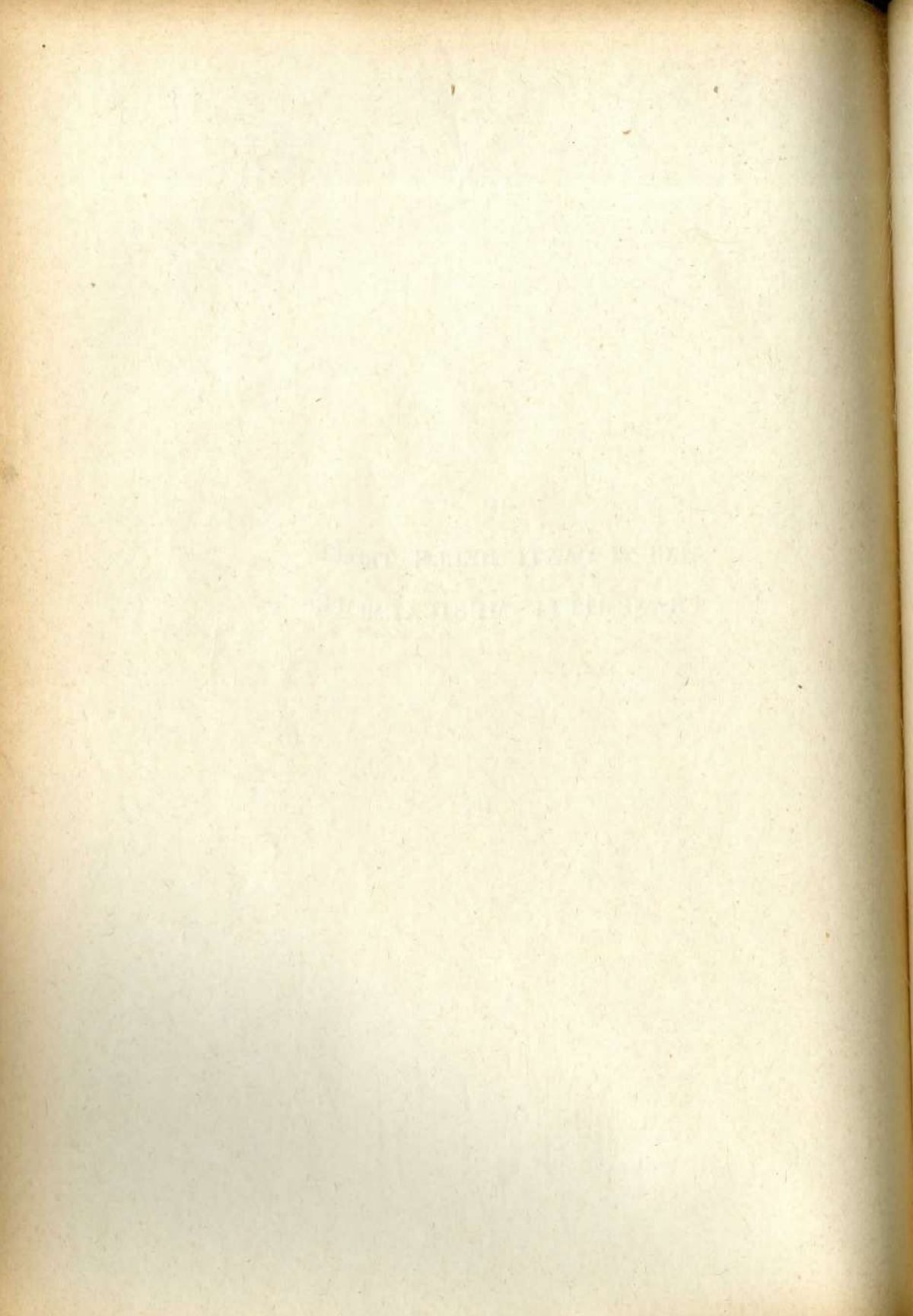
«... Parler argot, ce n'est pas synonyme de parler mal, parler grossièrement, c'est parler une langue plus expressive, plus adéquate aux circonstances extérieures, plus conforme aux besoins et aux aspirations de ceux qui sont appelés momentanément à en faire usage, ce n'est pas manquer de cœur, mais mettre parfois tout son cœur dans ce que l'on dit, imprégner les mots d'une sympathie effective et vigoureuse où l'on reconnait la vraie camaraderie, c'est faire venir parfois une larme sur le bord des paupières de celui auquel on adresse la parole. Le service militaire sans l'argot ne serait plus le service. Il lui manquerait quelque chose; une certaine poésie tout d'abord, et puis ce don d'oublier les fatigues et de tout accepter joyeusement parce qu'on prend les choses " à la blague ", c'est à dire du bon côté. Le rire, a dit Rabelais, est le propre de l'homme. Au service, plus encore que dans la vie civile, le rire reprend ses droits grâce en grande partie à l'argot, le rire qui repose des fatigues et qui efface les soucis, le rire qui rend confiance et espoir au soldat éprouvé. Ne méprisons donc pas l'argot, l'argot militaire, étudions-le et sachons découvrir, sous ses manifestations diverses, tout ce qu'il cache de profondément touchant, de profondément utile, de profondément humain. Nous ferons ainsi œuvre de bons citoyens et contribuerons au bien et au bonheur de la patrie ».

Per la Francia ricordiamo F. Déchelette, *L'argot des poilus* (Jouve, Paris, 1918); Albert Dauzat, *L'argot de la guerre d'après une enquête auprès des officiers et soldats* (Colin, Paris, 1918); G. Esnault, *Le poilu tel qu'il se parle* (Ed. Bossard, Paris, 1919).

Per l'Inghilterra ricordiamo: E. Fraser e J. Gibbons, *Soldier and sailor words and phrases* (G. Routledge, London, 1925) ed il recente articolo di E. Partridge, *The Slang and the poilu* (Quarterly Rewiew, april, 1932), già citati dal Guercio.

Per la Germania citiamo: Harl Bergmann, *L'Argot du soldat allemand pendant la guerre* (Paris, «Editions e librairie» E. Chiron, Editeur, 1920), un volumetto di una cinquantina di pagine. I Tedeschi hanno scritto moltissimo su questo argomento. Agli studiosi non sarà difficile procurarsi una esatta bibliografia.

Come libri di carattere generale, assai utile per l'interpretazione dei modi di dire gergali, citiamo quello di Alfredo Niceforo: *Le génie de l'argot* («Mercure de France», Paris, 1912), il cui valore è di gran lunga superiore alla sua diffusione. Questo libro, che è tra le più insigni opere del Niceforo, dovrebbe essere più letto e più apprezzato dagli studiosi.

## III.

## ALCUNI CANTI DELLE TRINCEE
## TRASCRITTI MUSICALMENTE

1. *Eccole che la riva.*

Eccole che la riva
Ste bele moscardine,
Son fresche, verdoline
Colori non ghe n'ha.

Sul ponte di Bassano,
Là ci darem la mano,
Noi ci darem la mano
Ed un bacin d'amor!

Per un bacin d'amore
Successer tanti guai
Non lo credevo mai
Doverti abbandonar.

Doverti abbandonare
Volerti tanto bene
È un giro di catene
Che m' incatena il cuor!!

Che m'incatena il cuore
Sarà la mia morosa
Che a maggio la va sposa
E mi vo fa' il soldà.

E mi farò soldato
Nel 6° Reggimento
Non partirò contento
Se non t'avrò sposà

## 2. *E la violetta la va, la va...*

E la violetta la va, la va,
La va, la va, la va, la va!

La va sul prato che la si sognava
Che l'era 'l so Gingin che la rimirava.

— Perché mi rimiri, Gingin d'amor!
Gingin d'amor, Gingin d'amor?

— Io ti rimiro perché tu sei bella
Dimmi se vuoi venire con me alla guerra.

— No, no alla guerra non vo' venir!
Non vo' venir, non vo' venir!

Non vo' venire con te alla guerra,
Perché si mangia male e si dorme per terra.

— No, no, tu per terra non dormirai!
Non dormirai, non dormirai!

Tu dormirai su un letto di fiori
Con quattro fanteccini che ti consolan.

3. *Quel mazzolin di fiori.*

Quel mazzolin di fiori
Che vien dalla montagna
E bada ben che non si bagna,
Perché l'è da regalar.

Lo voglio regalare
Perché l'è un bel mazzetto
Lo voglio dare al mio moretto
Questa sera quando vien.

Stasera quando viene
Gli fo una brutta cera
E perché sabato sera
Ei non è venuto a me.

Non è venuto a me,
L'è andà dalla Rosina
E perché mi son poverina;
Mi fa pianger e sospirar.

Mi fa piangere e sospirare
Su letto dei lamenti!
E cosa mai diran le genti,
Cosa mai diran di me.

Diran che son tradita,
Tradita nell'amore
E a me mi piange il core,
E per sempre piangerà.

4. *Oh! Dio del cielo.*

Oh, Dio del cielo
Se fossi una rondinella
Vorrei volare
In braccio alla mia bella!

Prendi il fucile
E vattene alla frontiera
Là c'è il nemico
Che alle frontiere aspetta.

Prendi quel secchio
E vattene alla fontana
Là c'è il tuo amore
Che alla fontana aspetta.

5. *I tuoi capelli.*

I tuoi capelli
Son ricci e belli;
Sono legati con fili d'oro...

Angelo del cor mio,
Per te io moro!
Angelo del cor mio,
Per te io morirò!

### 6. *Il ventinove luglio.*

Il ventinove luglio
Quando si taglia il grano
Trallallà
È nata una bambina
Con una rosa in mano.

Non era paesana
E nemmeno cittadina
Trallallà
È nata in un boschetto
Vicino alla marina.

Vicino alla marina
Là dov'è più bello stare
Trallallà
Si vede i bastimenti
A galleggiar sul mare.

Per galleggiar sul mare
Ci voglion le barchette
Trallallà
Per far l'amor di sera
Ci vuol le ragazzette.

Le ragazzette belle
Che l'amor non sanno fare
Trallallà
Noi altri baldi alpini
Glielo faremo fare.

E glielo faremo fare
E glielo farem sentire
Trallallà
Stasera dopo cena
Prima d'andà a dormire!

## 7. *Di qui, di là dal Piave.*

Di quì, di là dal Piave
Ci sta un'osteria
Là c'è da bere e da mangiar
Ed un bel letto da riposar.

E dopo aver mangiato,
Mangiato e ben bevuto:
— Vieni da basso, mia bella mora
Quest'è l'ora d'andà a dormir...

Mi si che vegnaria
Per una volta sola.
Ma io ti prego lasciarmi stare
Che son figlia da maritar.

8. *Stamattina mi sono alzata.*

Stamattina mi sono alzata
un'ora prima che leva il sol.
Mi son messa alla finestra
mi go visto el primo amor.

L'era al braccio di una ragazza:
una ferita mi viene al cor.
— Cara mamma serè la porta,
che qua non entra mai più nissun.

— Cara figlia sta alegra e canta,
sta alegra e canta, sta qua con me.
Farem fare una casetta
e ci staremo poi tutti e tre.

Prima il padre e poi mia madre
e il mio amore in braccio a me.
Tutti quelli che passeranno
dimanderanno cos'è quel fior;

Quello è il fiore della Rosina
che l'è già morta pel troppo amor.

**9. *Dove sei stato.***

— Dove sei stato
mio bell'alpino,
dove sei stato
bell'alpino
che ti ha
cangià
colore?

— L'è stata l'aria
dell'Ortigara,
l'è stata l'aria
dell'Ortigara
che mi ha
cangià
colore!

— È stato il fumo
della mitraglia,
è stato il fumo
della mitraglia
che mi ha
cangià
colore?

— Ma i tuoi colori
ritorneranno
i tuoi colori
torneranno
questa sera
a far
l'amore.

## 10. *Monte Nero, Monte Nero.*

Monte Nero, Monte Nero,
Traditor della vita mia
Ho lasciato la casa mia
Per poterti conquistà!

Arrivati a trenta metri
Dal costone trincerato,
Con assalto disperato,
Il nemico fu prigionier.

Ma Francesco imperatore
Sugli alpini mise la taglia
Egli premia con la medaglia
E trecento corone d'or.

A chi porta un prigioniero
Di quest'arma valorosa
Che con forza baldanzosa
Fa sgomenti i suoi soldà.

Ma l'alpino non è vile
Tal da darsi prigioniero!
Preferisce di morire
Che di darsi allo straniero!

O Italia vai gloriosa
Di quest'arma valorosa
Che combatte senza posa
Per la gloria e la libertà!

## 11. *Sulle balze, sulle balze del Trentino.*

Sulle balze, sulle balze del Trentino
Hanno messo, hanno messo una bandiera:
L'hanno messa, l'hanno messa gialla e nera
Noi vogliamo, noi vogliamo il tricolor!

Andiamo in gondola
Andiamo in gondola,
Andiamo in gondola,
A cospirar!

Sotto il ponte, sotto il ponte di Rialto
È passata, è passata una barchetta
O Trieste, o Trieste benedetta,
Ti verremo, ti verremo a liberar!

Andiamo in gondola,
Andiamo in gondola
Andiamo in gondola,
A cospirar!

Con la pelle, con la pelle dei Croati,
Noi faremo, noi faremo le scarpette
E coi peli, e coi pel de le basette
Le vorremo, le vorremo lucidar!

Andiamo in gondola,
Andiamo in gondola,
Andiamo in gondola
A cospirar!

12. *Sul cappello, sul cappello che noi portiamo.*

Sul cappello (*bis*) che noi portiamo
C'è una lunga (*bis*) penna nera
Che a noi serve (*bis*) di bandiera
Su pei monti (*bis*) a guerreggiar

Oi la là!

Evviva (*bis*) il reggimento,
Evviva (*bis*) il 1° Alpin!

Su pei monti (*bis*) che noi saremo
Pianteremo (*bis*) l'accampamento
Brinderemo (*bis*) al reggimento
Viva il Corpo (*bis*) degli Alpin.

Oi la là!

Evviva (*bis*) il reggimento,
Evviva (*bis*) il 1° Alpin!

Su pei monti (*bis*) che noi saremo
Pianteremo (*bis*) il tricolore
O Friuli, o Cadore del mio cuore
Vi verremo (*bis*) a liberar.

Oi la là!

Evviva (*bis*) il reggimento,
Evviva (*bis*) il 1° Alpin!

## 13. *Il capitano è ferito.*

Il capitano è ferito,
È ferito e sta per morire,
E manda a dire ai suoi alpini
Che lo vengan a ritrovar.

I suoi alpini gli mandano a dire
Che non hanno scarpe per camminare
— O con le scarpe, o senza scarpe
I miei alpin li voglio qua!

E cò fu fatto alla mattina
I suoi alpin eran rivà.
— Cosa comanda, sor capitano,
Che noi adesso siamo qua?

— E io comando che il mio corpo
In cinque pezzi sia da taglià:
Il primo pezzo al Re d'Italia,
Che si ricordi dei suoi prodi alpin.

Un altro pezzo al Battaglione
Che si ricordi del suo capitan.
Il terzo pezzo alla mia mamma
Che si ricordi del suo figliol.

Il quarto pezzo alla mia bella
Che ricordi il suo primo amor.
L'ultimo pezzo alle montagne
Che lo fioriscan di rose e di fior.

14. *Pena giunto che fui al reggimento.*

Pena giunto che fui al reggimento
una lettera vidi arrivà:
— Sarà forse la mia morosa
che si trova sul letto ammalà!

— A rapporto, signor capitano,
se in licenza mi vuole mandà!
— La licenza l'hai bell'e firmata
pur che torni da bravo soldà!

— Te lo giuro signor capitano
che ritorno da bravo soldà!
Quando fui vicino al paese
le campane sentivo sonà.

— Sarà forse la mia morosa
che ho lasciato nel letto ammalà.
Portantin che portate quel morto
per piacere fermatevi qua!

Se da viva non l'ho mai baciata
or che è morta la voglio bacià.
L'ho baciata che l'era ancor calda
che sapeva di rose e di fior!

## 15. *Dietro il ponte c'è un cimitero.*

Dietro il ponte c'è un cimitero
cimitero di noi soldà!

Tapum tapum tapum
Tapum tapum tapum!

Quando sei dietro quel muretto
soldatino non puoi più parlà!

Tapum tapum tapum
Tapum tapum tapum!

Quando saremo scesi al piano
battaglione non hai più soldà!

Tapum tapum tapum
Tapum tapum tapum!

Battaglione di tutti i morti
A Milano quanti imboscà!

Tapum tapum tapum
Tapum tapum tapum!

Cimitero di noi soldà,
forse un giorno ti vengo a trovà!

Tapum tapum tapum
Tapum tapum tapum!

16. *Quando saremo.*

Quando saremo
le nostre case
la nostra madre
ci abbraccerà...

O figlio mio
dove sei stato
trentasei mesi
a fare il soldà.

Brutto coscritto
vieni a pied'armi
presentat'arm
non lo sai far.

Non lo sai fare
com'è prescritto
brutto coscritto
vatti a mazzar.

17. *Noi sôma alpin.*

**Noi sôma alpin**
**Noi sôma alpin**
**An piase il vin**
**An piase il vin**

**Tengo l'innamorata**
**Tengo l'innamorata**

**Noi sôma alpin**
**Noi sôma alpin**
**An piase il vin**
**An piase il vin**

**Tengo l'innamorata**
**Vicino al quartier.**

## 18. *L'era bella come gli orientali.*

L'era bella come gli orientali
Ai tramonti di soli nascenti,
L'era bella come gli orientali
Ai tramonti di soli nascenti.

Ma i suoi non vuole
E i miei non è contenti
Farem l'amore
Nascostamenti.

E la Cicilia l'è un'isoletta
L'è un'isoletta in mezzo al mar
E la Cicilia l'è un'isoletta
Noi la faremo sprofondare.

### 19. *Tu li porti i capelli bella bionda.*

Tu li porti i capelli bella bionda,
Tu li porti alla bella marinara;
Tu li porti come l'onda,
Come l'onda in mezzo al mar!

In mezzo al mare
Ci sta un camin che fumano
Saran de la mia bella
Che si consumano.

## 20. *Zerafin l'aveva un zufolo.*

Zerafin l'aveva un zufolo
E sonava tanto ben
Che quando che l'era nugolo
Faceva venir seren.

O' Zerafin
Sa fè su lì?
So mi sa fo
Sifulì

O' Zerafin
Sa fè su lì?
O' Zerafin
Sifulì me.

## IV.

## LA LEGGENDA DEL PIAVE

*La leggenda del Piave* rientra fra i canti creati dai singoli e popolarizzati dalla massa. Essa, come ben disse Consiglio Rispoli (1), si presenta senza letteratura, senza sapienza musicale, ma con semplicità e con quella umile armonia e quel tanto di buon gusto per non essere banale.

È noto che l'autore E. A. Mario, al secolo Giovanni Gaeta, non conosce la musica: le sue manifestazioni musicali non sono che delle improvvisazioni fatte su un mandolino e poi, da un tecnico, Vincenzo Cunzo per la *Leggenda*, armonizzate. Non sono nati forse così i canti che abbiamo udito in guerra? Quanti canti di soldati abbiamo visto nascere dai mandolini suonati *ad orecchio? La leggenda del Piave* è, dunque, nata con gli stessi mezzi dei canti di guerra. Ed è forse per questo che essa si divulgò presto fra i soldati, i quali l'appresero come se fosse qualche cosa della loro vita, come se parlasse dei giorni in cui si moriva combattendo per impedire al nemico il passaggio del Piave, giorni di angoscia che sembravano rivivere nel ritmo dolente di quella cantilena.

*La leggenda del Piave* fu scritta in un periodo triste per la vita dell'autore, in un periodo di disagio finanziario e morale, perché, per condizioni inevitabili di cose, la sua casa editrice — nella quale egli poneva ogni speranza per il suo sostentamento e per quello della vecchia madre — volgeva verso il fallimento.

Ma lasciamo all'autore, che ha voluto raccontare ad un giornale di New York, *Il Carroccio*, come nacque la sua leggenda, il precisare le cose: « Una figura mi rimase impressa nella memoria, fin dalla mia adolescenza investigatrice: quella di un ingegnere curvo tutto il santo giorno nel vano d'una finestra a terreno, sovra un vecchio pantografo: quel parallelogrammo, pure tracciando

(1) Cfr. « La Perseveranza » del 21 aprile 1925.

un passo di granchio — e del crostaceo aveva la goffa andatura per traverso — copiava la stessa figura in diverse riproduzioni minime e massime, con una graduazione quasi militaresca nell'istantaneo mutamento di scala. E fin d'allora le piccole figure e le grandi, ed i piccoli ed i grandi eventi di un periodo storico mi son sembrate sempre riprodotte da uno stesso pantografo invisibile all'occhio dell'uomo; quell'occhio che Domenico Gnoli immaginò inutilmente affaticato a " misurare dei mondi la lontananza infinita " ed a " sondare i profondi abissi della vita ".

« Così al sopraggiungere del maggio bellico, m'accorsi che il clima storico scompigliava il frasario della canzone: amore e cuore parvero vocaboli fuori uso, troppo abusati dal liricume bastardo diventato anacronismo; anche un mio modesto dramma personale, identificatosi nella trama e nei personaggi col grandioso dramma circostante — una triplice andata a male, una guerra santa dichiarata senza disporre d'efficienza bellica — non mi consentiva di scherzare con versi leggeri ed anche il baffuto tirannello, che spadroneggiava nell'orbita delle mie vicende quotidiane, pareva pantografato da uno degli angioli croati che vedemmo effigiati sulle tavole scolastiche nell'atto di condurre ammanettato il buon Silvio Pellico; così come ora — dopo la mia vittoria personale e la mia conseguente generosità latina — quel tirannello che ha tutto perduto, assume il profilo del plenipotenziario austriaco, che non invano ha domandato ausilio all'Italia vittoriosa.

« Volgevano giorni tristi anche per la Canzone, e la cupa vicenda di Caporetto era riprodotta nel mio microcosmo: una ditta lasciata in balia dei debiti e portava il mio nome, e quel nome pareva sommerso nell'inno: un trinceramento insicuro dal quale io difendevo disperatamente il mio passato e il mio avvenire, il mio amor proprio e la mia esistenza. Passavo le mie notti ad invocare resistenza dalle aride pagine dei registri, le cui somme parevano gl'inflessibili bollettini delle mie sconfitte: rinchiuso nell'umido studiolo, ch'era una volta lurida tipografia e che la mia volontà fece assurgere a decenza, mi pare d'avvertire il vittorioso irrompere dell'ironia nemica che mi ha sempre spronato ad essere qualcuno o qualcosa nel mondo; e mai cifre parvero più truci, più smunte, più infide di quelle che non mi concedevano di velare

almeno con un sorriso la dura ansia quando la mia vecchia mamma, muta compagna della più dolorosa vigilia, mi vedeva rincasare a notte alta con la disfatta in volto.

« — Hai letto le ultime notizie? — mi disse una notte del più nero autunno d'Italia. — Poveri noi!

« E singhiozzò a dirotto.

« La segreta mano operosa, che tracciava col pantografo le mie vicende e quelle della Patria, adombrava in quel modesto profilo di madre derelitta quello della più grande Madre.

« I soldati, intanto, dal fronte insicuro mi domandavano ancora canzoni: " Che bisogno grande di un po' di musica, d'arte, di cose belle e buone — mi scriveva il capo-musica del 21° fanteria. — Un fiore, dell'aria pura, la nostra casa, le nostre donne, e *le nostre canzoni*! ". Ed un tenente del 93° fanteria — conte, tedesco di nome, ma italianissimo di cuore — mi scriveva: " Mandateci quassù qualche vostro bel canto che ci faccia sognare il mare ed il cielo di Napoli ". Ed un sergente della III Armata mi inviava i versi pubblicati dalla *Tradotta*, il giornale di trincea, perché glieli rispedissi musicati. Ed un poeta-soldato — veneziano irriducibile — mi inviava le strofe d'una barcarola grigio-verde:

> Ma el barcariol dal fronte, sogna i freschi
> soto Rialto, in ore de caldura,
> e, col fusil in man, intanto el giura
> de no condur a spasso più tedeschi!

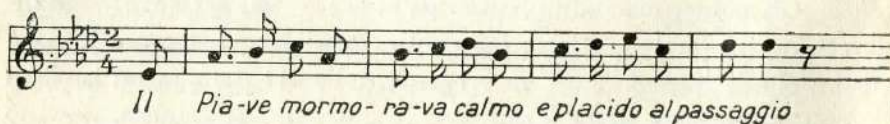
« Un ardito mi domandò, " a nome di tutto il 2° Reparto d'assalto, un inno sugli arditi ", perché, aggiunse, " siamo parecchi che sappiamo suonare il mandolino "; ed il capitano d'artiglieria Nello de Lutio, ferito gravemente sul Sabotino, mi precisò il mandato imperativo: " Vero imperatore pregava Frontone suo maestro a scrivere la guerra partica da lui amministrata, ed i soldatini d'Italia pregano voi, figlio del popolo cui appartengo, di cantare la quarta guerra d'indipendenza da essi combattuta ".

« Un inno? Un po' d'odiata rettorica, tanto di rettorica son lastricate le vie della storia! Ma non sapevo decidermi " a giocar tre frasi o tre rime al terno della popolarità o della celebrità " come l'impronto verseggiatore deplorato dal Carducci.

« Che cosa è, di solito, un inno patriottico? Un centauretto che ha della poesia togata e della faciloneria volgare, e reca quasi

sempre scolastiche declamazioni sulle glorie defunte: anche se chi scrive è preso da un brivido di commossa umanità, la formola uccide il sentimento, e lo spirito di chi canta deve andare di là dalla parola per non incagliare nella consueta giacitura del verso.

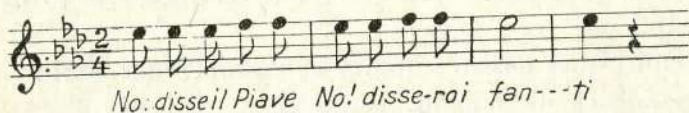
« Ma i tempi incalzavano. Le mie notti di ostinato allineatore d'aride cifre, che di mese in mese diventavano meno promettenti, mi lasciavano perplesso: non riuscivo a volte neppure a fare la più semplice operazione. Lasciavo la penna e domandavo al mandolino qualcosa per rompere quella perplessità; ma l'estro, involto troppo a lungo negli agi della metrica usata, non si lasciava spoltrire. E così, tra penna e plettro, era uno sciupio di tempo e di pazienza.

« Quand'ecco, una notte, una frase rompere dalle otto corde metalliche:

« Un tempo di marcia che non risentiva né del ludo, né dell'affanno marziale, ma che non pareva neppure di quelli fatti per rallegrare le sagre o per far salamelecchi pentagrammatici alle Autorità; e, intanto, un non so che d'insolito era in quel motivetto, perché a risuonarlo mi prese una rapida concitazione. Chiusi i libri di commercio, raccattai della carta per musica, vi tracciai una chiave di violino; e giù a sgorbiare note! Quel facile motivetto pareva adatto a segnare il passo: non banda ma fanfaretta, non rumorosità polifonica ma giovialità contenuta; c'era come il soave fluire di un fiume all'ombra.

« E mentre la mano tracciava a caratteri primitivi le note sul pentagramma, l'estro vi balbutiva dei versi dissimili dalla poesia individuale, che aveva adombrato gli agitati anni della mia giovinezza: la strofa prendeva moto e colore da una luminosa visione e procedeva con quell'acconcia disinvoltura che manca quasi sempre ai forzati mescolamenti di note musicali e di parole metriche:

Il Piave mormorava
calmo e placido al passaggio
dei primi fanti, il ventiquattro maggio...

« Dopo il ricordo di questo affettuoso consentimento del fiume liberato e liberatore, la strofa si snodò più aspra, ma non contorta: aveva del bollettino da stato maggiore e dell'umile lettera informativa dei soldati partecipi. Ed io mi accorgevo, difatti, che molte parole non erano mie: versificavo qua e là, inconsapevolmente, una cara lettera del capitano ferito, scrittami dal fronte il 24 maggio, a poche ore dalla prima occupazione.

« Ripresi il plettro ed uno squillo seguì alla marcetta:

« Quel fiume, che dianzi fluiva soave, pareva ad un tratto gonfiato dalle tempeste delle patrie fortune: era un andare e venire di pattuglie che in una prima visione avevo scorte nell'atto di cantare. Ecco perché allo squillo seguì uno stornello alla soldatesca ed a questo seguì un ultimo squillo che risolveva sulla parola " straniero " il trittico dell'avanzata, della rotta e della resistenza.

« Fu notato un punto essenziale nella rassomiglianza fantastica di quella mia leggenda: il viatico musicale che dava il tono alla visione; e forse perciò appunto i soldati, ai quali m'affrettai a mandarla manoscritta con i miei elementari caratteri musicali, col loro spirito creatore la sparsero sull'ali dei venti.

« Mentre le canzoni edite continuavano ad impolverarsi negli scaffali per difetto di compratori, quella musica e quelle parole manoscritte correvano dallo Stelvio al mare: preferii quel gratuito fervore d'amanuense all'arido allineamento di cifre dei registri immiti.

« E, lo stesso giorno che la minaccia dell'usciere mise in pericolo l'esistenza della mia casa editrice, ricevetti una cartolina

dai soldati che mi promettevano " di confermare e cantare l'ultimo ritornello nei giorni della riscossa ".

« Quella cartolina riportò il sorriso sul volto amato della madre mia: la buona vecchia, anzi, quando, tra il 9 e l'11 novembre 1918, io scrissi la quarta strofa della mia leggenda, e le cifre dei miei registri parvero pantografate dal Bollettino della Vittoria, fece del mio mandolino un paliotto: vi legò un nastro tricolore là donde le mie dita avevano espressa la prima volta la frase combattiva. E da quel giorno non osai trarre da quello stesso strumento altri motivi per versi leggeri.

« Sciolsi quel nastro soltanto nell'ottobre del 1921: per comporre la musica di Soldato Ignoto... ».

*La leggenda del Piave*, giunta tra i combattenti nel periodo più angoscioso ed insieme più eroico della nostra guerra, portava al popolo in armi, tenacemente stretto sul Fiume sacro per contendere il passo al nemico, in forma semplice ed accessibile, l'espressione di un proposito che doveva a qualunque costo essere mantenuto per la salvezza della Patria:

— Non passa lo straniero.

Essa aveva tutti gli elementi per divulgarsi ed affermarsi, derivanti non solo dal suo contenuto, ma anche dalla sua forma popolaresca in quanto era sgorgata dal cuore di un poeta popolare, già noto alle masse per aver mirabilmente cantato le bellezze della sua Napoli incomparabile.

Se *La leggenda del Piave* avesse assunto, nel suo nascere, una forma d'arte, forse, non si sarebbe divulgata con tanta rapidità e, forse, sarebbe rimasta sconosciuta ai vincitori del Piave perché nella musica colta l'artista, perseguendo un suo sogno d'arte, si allontana dalle forme semplici e spontanee per avvicinarsi all'artificio incomprensibile e non assimilabile dalle masse, a differenza dell'improvvisatore popolare il quale, per lo più ignaro di cognizioni musicali, seguendo il solo suo istinto, cercando di imitare le particolarità del cantare del volgo in mezzo al quale vive, crea i suoi canti che, una volta sgorgati, diventano di dominio comune e ben servono ad appagare i gusti e le esigenze spirituali immediate di coloro che li ripetono.

Tale è il fenomeno de *La leggenda del Piave.* Essa, nella sua schietta semplicità, aderì perfettamente allo stato d'animo in cui si trovavano le masse in guerra, desiderose di cantare l'inno che già da tempo era nei loro cuori e che, finalmente, un cantore popolare aveva saputo esprimere in note semplici.

Fu solo per questo se i combattenti ricantarono *La leggenda del Piave.* Essi sentirono che quel canto, nell'ora grigia che attraversava la Patria, illuminava e confortava gli umili penetrali del loro essere e lo chiusero nel cuore per ricantarlo in faccia al nemico tracotante.

La fisonomia dell'autore si nascose dietro il viso multiforme dell'interprete. La folla credette anonima quella « *Leggenda* » e si beò di questa illusione perché l'anonimo ha sempre un fascino che incanta.

Quale fosse lo stato d'animo dei combattenti nell'ultimo anno di guerra ce lo disse il Poeta soldato, parlando del Piave:

« Vi sono altre acque in tutta la Patria nostra? Ditemelo.

« V'è oggi una sete d'anima italiana che possa estinguersi altrove? Ditemelo.

« Vi sono in tutta Italia altri fiumi viventi? Non voglio ricordarmene, né voi volete. Nomi di altre correnti? Non voglio conoscerli, né voi volete. Soldati del contado, soldati della città, agricoltori, artieri d'ogni sorta d'uomini, d'ogni provincia italiani, dimenticate ogni altra cosa per ora e ricordatevi che solo quest'acqua è per noi l'acqua della vita, rigeneratrice come quella del battesimo.

« Se in prossimità del vostro casolare passa un torrente, è di quest'acqua.

« Se una fontana è nella vostra piazza, è di quest'acqua.

« Essa scorre lungo le mura, davanti alle porte, in mezzo alle contrade di tutte le città italiane; scorre davanti alle soglie di tutte le nostre case, di tutte le nostre chiese, di tutti i nostri asili.

« Essa protegge contro il distruttore tutti i nostri altari e tutti i nostri focolari.

« E soltanto di quest'acqua voi potete dissetare le vostre donne, i vostri figli, i vostri vecchi. Altrimenti periranno, dovranno nella desolazione perire.

« Avete inteso? Questo fiume — che è maschio nella tradizione dei Veneti, maschio nella venerazione di tutti gli italiani di oggi: il Piave — questo fiume è la vena maestra della nostra vita, la vena profonda nel cuore della Patria. Se si spezza, il cuore si arresta. Ogni goccia intorbidata del nemico, ciascuno di noi è pronto a riscaldarla con tutto il suo sangue » (1).

E come fosse nel cuore dei combattenti *La leggenda del Piave* ci disse Diego Angeli quando, nel fare la cronaca della cerimonia di chiusura dell'Ospedale di guerra, sorto in Roma per volere ed opera della Regina Margherita, narrò che mentre si svolgeva un piccolo spettacolo al quale erano stati invitati gli ultimi feriti rimasti nell'ospedale, qualcuno di essi, in un intervallo, cominciò a canticchiare il motivo de *La leggenda del Piave.* « Quella specie di nenia che veniva sommessa e modesta da un angolo della sala fu subito ripresa in coro da tutti i presenti. Nessun canto ha avuto una suggestione più grande. Quei giovani non erano stanchi della vita vissuta. Tutti quanti portavano sul braccio destro il piccolo segno argenteo del loro eroismo, qualcuno aveva tre ed anche quattro sbarrette. Molti avevano fregiato il petto di medaglie al valore. E venivano dal Piave e quella canzone piena di malinconia era un po' la loro vita, la storia dei giorni in cui essi morivano combattendo per impedire che il nemico passasse, dei giorni in cui, noi col cuore stretto, con l'ansia che ci serrava la gola, aspettavamo i bollettini del generale Diaz, per sapere se i tedeschi erano stati, finalmente, arrestati. Vi assicuro che nel sentir cantare questa canzone da quei soldati molti occhi s'inumidirono... » (2).

*La leggenda del Piave*, sorse, come afferma il suo autore, nel giugno del 1918 (3). Essa ebbe dapprima la forma di una canzo-

(1) Cfr. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Riscossa*. Casa Editrice Bestetti e Tumminelli, Milano.

(2) Cfr. « Il Giornale d'Italia » del 28 gennaio 1919.

(3) Cfr. « Il Giornale d'Italia » del 3 settembre 1922.

E. A. MARIO, in un suo recente articolo (cfr. *Famiglia nostra*, V, 3), ha meglio precisato la data di nascita della sua *Leggenda del Piave*. Egli, infatti, ha scritto: « Ebbene, anche le canzoni, in Italia, come tutti i regnicoli che sono inscritti nei registri dei singoli comuni, hanno il proprio ufficio d'anagrafe, dal quale risulta un loro speciale stato di famiglia, ottimo materiale per un loro censimento specifico; ma nei registri di quello che era il *Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio* — oggi c'è una anagrafe più precisa ed onorifica per la proprietà intellettuale — la *Leggenda*

netta e fu, quindi, scritta su tre strofe. Gli italiani l'udirono negli ultimi aneliti della guerra, profanata dalle canzonettiste che volevano sfoggiare il loro patriottismo cantando il ritornello che non ha più lasciato le nostre orecchie:

Il Piave mormorò:
— Non passa lo straniero!

Tuttavia esse ebbero il merito di far conoscere che il canto desiderato esisteva. I combattenti, nel tornare alla fronte dopo la licenza, portarono *La leggenda* nelle trincee del Piave ove fu accolta dagli eroici figli d'Italia col saldo proposito *di potere confermare con le armi il contenuto del ritornello e di poterla ricantare nei giorni della riscossa* (1).

Tra il 4 e l'11 novembre del 1918 l'autore aggiunse alla canzone una quarta strofa nella quale sciolse l'inno alla vittoria.

Il 4 novembre del 1921 fu data solenne sepoltura, in Roma, sull'Altare della Patria, alla salma non identificata di un soldato caduto in combattimento.

Era la riconsacrazione della Vittoria, per la prima volta, dopo la guerra, solennemente celebrata; era la promessa fatta dinanzi alla tomba del *soldato ignoto* di far risorgere a maggior splendore la Patria, derisa ed umiliata dai vili che la guerra avevano disertato nel momento più tragico e più vitale della nostra esistenza; era l'impegno ad alimentare sempre più l'ideale di grandezza per il quale si erano immolati settecentomila italiani!

Il treno speciale che, partito da Aquileja, trasportava a Roma la salma del Soldato Ignoto, raccolto sulle linee più avanzate, ove maggiormente sfavillò il nostro ardimento, percorse il suolo della

*del Piave* risulta " edita pei tipi di Silvio Morano, in Napoli, il giorno 20 settembre 1918, e cantata la prima volta al Teatro Rossini di Napoli il 20 agosto 1918 ": vale quanto dire che, per una di quelle inversioni che accadevano spesso pei matrimonii, la canzone neonata ebbe prima la consacrazione religiosa e poi quella civile, fu prima battezzata e poi dichiarata ufficialmente dall'editore, come già usava nell'antica Grecia ogni compratore di immobili che versava una determinata tassa di registro.

« Tuttavia, le due notizie anagrafiche non possono dirsi né esatte, né approssimative: sarebbe meglio concludere più genericamente che la *Leggenda del Piave* è nata nell'anno critico della guerra italiana ».

(1) Cfr. la cartolina in franchigia inviata all'autore della *Leggenda del Piave* dai fanti della 5ª Compagnia del 243° Fanteria, in data 29 settembre 1918, pubblicata nella « Strenna Azzurra Italica del decennale de *La Leggenda del Piave* (1918-1928) », Casa Editrice E. A. Mario, Napoli, pag. 4.

Patria, fermandosi ad ogni stazione che incontrava lungo il suo cammino. Dove passò quel simbolo di gloria e di martirio un sol canto sommesso s'udì: spuntava ad ogni sosta del Carro della gloria ed era *La leggenda del Piave*: il simbolo della virtù eroica della nostra stirpe la richiamava ai nostri cuori e la canzone saliva al cielo come una promessa ed un giuramento.

Ed un miracolo fu compiuto in quei giorni: il popolo che stava per smarrire la via luminosa tracciatagli dalla Vittoria conquistata a prezzo del più puro sangue, ritrovava in quelle note l'immagine fulgida della Patria.

« Ma cos'è quel brivido — si domandava infatti, Benito Mussolini durante il discorso tenuto a Cremona il 25 settembre del 1922 — cos'è quel brivido sottile che percorre le membra quando si sentono le note de *La leggenda del Piave*?

« Quello è che il Piave non segna una fine; segna un principio. È dal Piave, è da Vittorio Veneto, è dalla Vittoria, gloriosissima, anche se mutilata dalla diplomazia imbelle, che si dipartono i nostri gagliardetti. È dalle rive del Piave che noi abbiamo iniziata la marcia che non potrà fermarsi se non quando avremo raggiunto la meta sublime: Roma! ».

Nel marzo del 1928 *La leggenda del Piave* portò l'estremo saluto ad Armando Diaz e ricantò al Condottiero, per l'ultima volta, tutta la sua gloria.

E due anni dopo riecheggiò ai funebri di Luigi Cadorna, undici volte vittorioso, sconfitto, ma non vinto, per ricantare anche a Lui le glorie di quelle tragiche ma eroiche giornate nelle quali raccolse l'Esercito e lo schierò a suprema difesa della Patria sul Piave, segnando il punto di partenza per la riscossa delle nostre armi.

*La leggenda del Piave* nacque in un momento in cui i più falsi apprezzamenti si esprimevano, più o meno interessatamente, su quello che fu soltanto, come i fatti dimostrarono, un insuccesso delle nostre armi; sicché essa, nella sua prima stesura, conteneva un giudizio che doveva essere considerato per lo meno inopportuno in un inno divenuto poi ufficiale, tanto più che quel giudizio non aveva ancora trovato conferma nei fatti storici ai quali si riferiva.

Citiamo la strofa:

Ma in una notte triste
si parlò di *tradimento*
e il Piave udiva l'ira e lo sgomento...
Ahi, quanta gente ha vista
venir giù, lasciare il tetto,
*per l'onta consumata a Caporetto!*

L'idea del *tradimento, dell'onta consumata a Caporetto* urtava contro il giusto orgoglio dei combattenti e contro la verità, sicché presto sorsero le proteste dei reduci.

Essi non volevano vedere in giro per il mondo, accanto al ricordo delle glorie del Piave, il ricordo dell'insuccesso di Caporetto! Ed il loro desiderio fu esaudito, nel 1929, da S. E. Pietro Fedele. L'allora ministro dell'Educazione Nazionale, nel pubblicare un volumetto di canti patriottici da servire per uso delle piccole italiane, volle che *La leggenda del Piave* vi fosse inclusa, modificata nella 3ª strofa, la quale, pertanto, divenne:

Ma in una notte trista
si parlò di un fosco evento
e il Piave udiva l'ira e lo sgomento...
Ahi, quanta gente ha vista
venir giù, lasciare il tetto,
poi che il nemico irruppe a Caporetto!

Sicché oggi *La leggenda del Piave*, nella sua edizione definitiva, è la seguente:

Il Piave mormorava
calmo e placido al passaggio
dei primi fanti, il ventiquattro maggio:

l'esercito marciava
per raggiunger la frontiera,
per far contro il nemico una barriera...

Muti passaron quella notte i fanti
tacere bisognava, e andare avanti!

S'udiva, intanto, dalle amate sponde
sommesso e lieve il tripudiar dell'onde.
Era un presagio dolce e lusinghiero

il Piave mormorò:
«Non passa lo straniero!».

Ma in una notte trista
si parlò di un fosco evento
e il Piave udiva l'ira e lo sgomento...

Ahi quanta gente ha vista
venir giù, lasciare il tetto,
poi che il nemico irruppe a Caporetto!

Profughi ovunque! Dai lontani monti
venivano a gremir tutti i suoi ponti.

S'udiva, allor, dalle violate sponde,
sommesso e triste il mormorio de l'onde:
come un singhiozzo in quell'autunno nero,

il Piave mormorò:
« Ritorna lo straniero! ».

E ritornò il nemico
per l'orgoglio e per la fame:
volea sfogare tutte le sue brame...

Vedea il piano aprico,
di lassù: voleva ancora
sfamarsi e tripudiare come allora...

No — disse il Piave — No — dissero i Fanti
mai più il nemico faccia un passo avanti

Si vide il Piave rigonfiar le sponde!
E come i fanti combattevan le onde...
Rosso nel sangue del nemico altero,
Il Piave comandò:

« Indietro va straniero! ».

Indietreggiò il nemico
fino a Trieste e fino a Trento...
e la vittoria sciolse le ali al vento!

Fu sacro il patto antico:
tra le schiere furon visti
risorgere Oberdan, Sauro e Battisti...

Infranse alfin l'italico valore
le forche e le armi dell'impiccatore!

Sicure l'Alpi e libere le sponde...
E tacque il Piave e si placaron l'onde...
Sul patrio suolo, vinti i torvi imperi;
La pace non trovò né oppressi, né stranieri!

# V.

# ALLA RICERCA DI UN INNO: GIOVINEZZA! GIOVINEZZA!

La nostra *Marcia Reale*, scritta nel 1831 dal maestro piemontese Giuseppe Gabetti, direttore della banda della Brigata Savoia e primo violino dei balli al Teatro Regio, per incarico di Re Carlo Alberto ed in onore di Casa Savoia (1), per ragioni varie, non si è potuta mai considerare come inno nazionale italiano. Tuttavia essa lo ha sostituito degnamente nelle cerimonie ufficiali.

(1) Giuseppe Stefano Gabetti, nipote dell'autore della *Marcia Reale*, narra come essa nacque:

« Nell'anno 1831 trovavasi mio zio incorporato nel reggimento granatieri, denominato *Piemonte Reale*. Egli era maestro della banda reggimentale. Un giorno il caso volle che mio zio, avendo mancato di rispetto al suo capitano, aiutante maggiore, venisse da questi messo agli arresti. Trovandosi così tutto solo in sala di disciplina, mio zio, per ingannare il tempo, scrisse una marcia, comandando poi al suo caporale di musica di cominciarne le prove, e quindi di farla eseguire alla prossima domenica. Il caporale, che la trovò magnifica, pensò di farla eseguire all'arrivo di re Carlo Alberto. Appena Sua Maestà giunse in piazza d'armi fu suonata la nuova marcia con accompagnamento di tamburo. Il Re, avvicinandosi alla banda, domandò del maestro, ma gli fu risposto dal colonnello che il maestro Gabetti trovavasi in sala di disciplina. Allora, per desiderio di Sua Maestà, mio zio fu mandato a chiamare. Appena giunto, il Re gli chiese se la nuova marcia con cui la banda del reggimento aveva salutato al suo arrivo fosse una composizione nuova fatta per quella solenne circostanza. Avendo il Gabetti risposto affermativamente, S. M. il Re gli pose una mano sulla spalla e gli disse: « Bravo! Finché Casa Savoia regnerà, la tua Marcia Reale non sarà dimenticata ».

Gli storici, però, sono in disaccordo con lui e secondo loro la Marcia Reale sarebbe nata dal fatto che Carlo Alberto, mentre nel Castello di Racconigi procedeva coi suoi generali ad uno studio di riforma dell'esercito, lasciato alquanto in abbandono dal suo antecessore e zio Carlo Felice, avesse espresso il desiderio al colonnello De Sonnaz di cambiare l'antiquata *Marcia d'ordinanza*, in uso fino allora e seguita da una Marcia con un grande accompagnamento di pifferi. Il De Sonnaz, che comandava il primo Reggimento Savoia, propose al Sovrano di affidarne l'incarico al Gabetti. Questi, pochi giorni dopo, presentava due composizioni, delle quali la prima, da lui giudicata migliore, venne scartata, mentre fu approvata la seconda perché più marziale, sebbene non del tutto originale.

La Marcia Reale, approvata da Carlo Alberto fin dal 1831 divenne ufficiale solo il 2 agosto del 1834, perché è di quella data il decreto che la considera come *Marcia di ordinanza* delle nove brigate dell'esercito sardo.

Qualcuno, quasi a sanzionare la cosa, ha tentato di appiccicare alla maestosa musica del Gabetti dei versi; ma ogni tentativo è riuscito vano, perché la Marcia Reale, per la sua struttura melodica, non si presta ad essere rivestita di parole.

L'inno è una forma d'arte ardua; chi vi si accinge cade spesso nella ripetizione o nella volgarità poiché è assai difficile trovare accoppiate le due doti necessarie ad un siffatto genere di composizione, e cioè, una facile, originale vena melodica ed un'alta, dotta preparazione stilistica (1).

(1) Nella nota precedente dicevamo che la Marcia Reale non è del tutto originale. Essa, infatti, nei suoi motivi principali, trae origine, per quanto riguarda la prima parte, dalla sinfonia dell'opera *La Cenerentola* di Gioacchino Rossini, nella quale troviamo:

il che equivale a quanto c'è nell'inizio della Marcia Reale:

e, per quanto riguarda la seconda parte, dalla marcia « All'etra, al ciel » del Mosè dello stesso Rossini, nella quale troviamo:

Se noi scorriamo le interessanti pagine dei due volumi pubblicati dalla casa editrice Ricordi di Milano, *L'anima musicale della Patria* (1), vedremo sfilare dinanzi ai nostri occhi i canti nazionali italiani che accompagnarono, dal 1796 al 1922, le alterne vicende del nostro Risorgimento, dall'inno dell'*Albero della libertà* (1796-1798), di ignoto autore, fiorito, forse, in Genova, che soleva cantare Giuseppe Mazzini durante gli anni del suo esilio, accompagnandosi con la chitarra e che ricorda gli albori del nostro Risorgimento, alla *Marcia Reale* (1834); all'*Inno di Mameli* (1847), musicato da Michele Novaro, e che rappresenta, dopo la *Marsigliese*, il più trascinante inno guerresco per cui, fino al 1918, il ripeterne il motivo fu considerato, in Austria, come un grave reato politico; all'*Inno di Garibaldi* (1859) il quale « se non proprio i morti, resuscita — come disse il Pascoli — ciò che è sepolto nei nostri cuori, ciò che più non morrà »; a *Giovinezza* (1922) nel quale l'anima musicale della Patria trova la sua espressione più alta, più nobile, più gloriosa e definitiva.

il che equivale all'inizio della seconda parte della Marcia Reale stessa:

(1) Cfr. *L'anima musicale della Patria* (1796-1922) a cura di ACHILLE SCHINELLI, con note storiche di Antonio Monti. Introduzione di S. E. Pietro Fedele. Volumi due. G. Ricordi e C., editori, Milano.

L'opera paziente ed intelligente compiuta dal maestro Achille Schinelli e dal prof. Antonio Monti merita veramente la gratitudine degli italiani perché i due autori, raccogliendo i canti del nostro Risorgimento, hanno fissato una documentazione storica di grande importanza dappoiché nessuna cosa vale meglio dei canti dei poeti a testimoniare la grandezza di una nazione; e quest'opera appare ancora più insigne quando si pensa alle difficoltà che i compilatori hanno dovuto superare non solo per procurarsi i canti sparsi in tutte le regioni d'Italia, stampati molti anni or sono, e non più ristampati, perduti tra gli scaffali delle biblioteche dei conservatori e considerati, dal punto di vista musicale, come povera cosa; ma anche perché essi hanno dovuto procurarsi quelli che non furono mai stampati e che fu giocoforza apprendere dalla viva voce di qualche raro superstiste.

Attraverso le note illustrative, interessanti e fedeli di Antonio Monti si assiste, nel clima storico in cui essa nacque e si svolse, alla ricostruzione di tutta l'epopea del nostro Risorgimento.

La raccolta comprende ancora, negli spazi che intercorrono fra l'uno e l'altro inno, tutta la musica che, nel periodo glorioso del nostro Risorgimento, valse a confortare i cuori infiammati di amor patrio, intolleranti della schiavitù; musica nobile e generosa che da sola è sufficiente a darci, nelle sue grandi linee, l'idea di quello che furono le glorie e gli eroismi, i sacrifizi e le sventure dei nostri avi per raggiungere l'unità italiana.

Basterebbero a dirlo, infatti, gli inni ed i cori scritti da Giuseppe Verdi che, non a torto, fu considerato come il vero musicista della nostra rivoluzione. Tra questi restano incancellabili il coro del *Nabucco*: « Va pensiero... », scritto nel 1842, nel quale il popolo italiano sentì che il dolore del popolo ebreo, piangente sulle rive dei fiumi babilonesi, era il suo:

*O mia Patria, sì bella e perduta!*

e il coro dei *Lombardi alla prima Crociata* (1843):

*O Signore dal tetto natìo . . .*

che, come scrisse Giuseppe Giusti nel *Sant'Ambrogio*, « tanti petti ha scossi ed inebriati », e che ricorda il triste periodo della storia del nostro Risorgimento, quando le speranze di libertà sembravano infrante per sempre dalla crudeltà austriaca che all'inno aveva contrapposto le forche di Belfiore.

« Il sentimento patriottico — scrive a tal proposito Antonio Monti — si rifugiò tuttavia in questo canto così malinconico ed appassionato, tutto pervaso dal fascino irresistibile della patria schiava invocante il suo liberatore! ».

Da notare ancora l'inno *Suona la tromba* (1848), nel quale il Verdi animò di note marziali le magnifiche strofe di Goffredo Mameli:

Suona la tromba: ondeggiano
le insegne gialle e nere . . .
Fuoco! perdio su i barbari,
sulle vendute schiere!

Il particolare momento nel quale questi inni sorsero faceva prevedere che dalle espressioni musicali sgorgate in gran copia dal cuore dei patrioti dovesse venir fuori finalmente l'inno nazionale italiano.

Ma l'inno non venne.

E non venne perché i canti patriottici del Risorgimento non furono espressione dell'anima popolare, espressione intesa nel vero e sincero significato della parola, ma furono, invece, e restarono, un'ammirabile manifestazione di quella *élite* che da sola creò e guidò il nostro Risorgimento.

La genialità di un musicista, sia pure di un musicista che risponda al nome glorioso di Giuseppe Verdi, non è sufficiente per creare un inno nazionale; così come non è stato sufficiente unire geograficamente i popoli delle varie regioni della Penisola a far nascere l'inno della Patria.

Era necessario, per ottenere lo scopo, arrivare anche all'unità degli spiriti.

A riprova di quanto abbiamo detto ricordiamo che qualche anno prima della guerra, un Congresso delle Associazioni Monarchiche Costituzionali, al quale prese parte in forma ufficiale anche il Governo di allora, riunitosi nell'Aula Magna del Collegio Romano, mise ancora una volta in evidenza la lacuna e decise di colmarla affidando l'incarico di comporre l'inno al maestro Raffaele Caravaglios di Napoli.

Fatto l'inno esso fu eseguito da una imponente massa corale e strumentale nel maggiore teatro della Capitale, l'allora Costanzi, e riscosse il favore di tutta la stampa italiana oltre che quello degli intervenuti che vollero ascoltarlo tre volte di seguito.

« L'inno — scrisse il critico teatrale del " Giornale d'Italia " (1) — si inizia con marziali squilli di tromba, svolge poi nobilmente l'idea che lo anima, commentata da uno strumentale severo e moderno.

« Il coro raccoglie una calda espressione di fede patriottica. Il Caravaglios ha saputo colorire con tocchi magistrali e con movimenti originali e vibranti, l'alta profonda poesia della Patria. Con italianità di stile, e con sincerità melodica, senza ricorrere, com'è ormai consuetudine, al bagaglio dell'arte nordica, il Caravaglios è riuscito con singolare originalità nel proposito di racchiudere in note vigorose, ampie, sentite, la breve composizione ».

(1) Cfr. « Il Giornale d'Italia » del 3 ottobre 1913.

Ed il critico d'arte del « Messaggero » (1) nel fare il resoconto della serata così concluse: « Il maestro Caravaglios, che fu evocato al proscenio parecchie volte, si augura che il suo inno possa divenire Inno Nazionale. Glielo auguriamo anche noi di cuore; ma ne dubitiamo perché il patriottismo è ormai pianta che produce pochi frutti in Italia. Chi li raccoglierebbe? ».

Sennate parole di chi aveva la chiara visione degli uomini e delle cose di allora! E fu infatti così! Passati i primi giorni fervorosi, spentosi anche l'eco del successo, l'inno, come tutte le cose di quel tempo, fu sepolto.

E l'anno dopo, Matteo Incagliati ad un articolo di Nicola Misasi nel quale lo scrittore calabrese salutava l'avvento del nuovo Ministro della Guerra, generale Spingardi, e lo pregava di sostituire gli inni patriottici, sciupati dal lungo uso ufficiale e parlamentare, con un altro che fosse capace di risuonare, per la genialità di un musicista contemporaneo, fra il luccichio delle baionette e nell'ardore dell'amor di Patria, così rispondeva:

« Nicola Misasi con questa *proposta* chiamiamola così, in quanto essa è rivolta a un dicastero dove la burocrazia impera sovrana, ha composto la " Marcia Reale " nel suo letto di morte. Secondo l'illustre scrittore, le note del maestro Gabetti sono invecchiate nel tempo e, oggi, che il centro della vita è più presso al ventre che al cuore, niente riuscirebbe più efficace della musica perché avvenisse un logico spostamento. Ora se può parere assurdo — conclude Nicola Misasi — che si debba affrontare la morte per un'astrazione da parte di giovani di vent'anni che non han goduto ancora e che hanno voglia di godere, mettete in musica un tal concetto e ai giovani di vent'anni parrà invece bello di morire per una tale assurdità.

« Senza dubbio la musica nobilita gli spiriti, esalta, commuove, astrae, in una parola, gli animi dalla realtà, elevandoli in un'atmosfera di poesia. Ora Nicola Misasi, animato, nello squarcio lirico pubblicato sul " Giorno ", da tanto fervore patriottico, crede proprio sul serio che il Governo si preoccupi o debba rimanere sensibile a quella che potrebbe ben definirsi crisi dello spirito dell'anima nazionale?

(1) Cfr. « Il Messaggero » del 3 ottobre 1913.

« Or non è un anno, qui, in Roma, al teatro Costanzi, per iniziativa di un Comitato schiettamente monarchico, un'illustre maestro meridionale, Raffaele Caravaglios, preveniva involontariamente il patriottico desiderio di Nicola Misasi.

« Il maestro Caravaglios, a capo di una numerosa orchestra e di un coro imponente, faceva, nell'ampia sala del Costanzi, prorompere un inno di guerra e di pace — un inno veramente nazionale, per genialità di ispirazione e per maestria di fattura. Il pubblico acclamò e sentì in quell'onda melodica e marziale l'anima nazionale ritemprarsi e sussultare.

« Ma di quell'inno, che il maestro Caravaglios ideò per preciso compito affidatogli dal Comitato di arricchire il patrimonio delle idealità nazionali del canto della patria, che notizia si serba? Se non andiamo errati, quella sera, al Costanzi, il Governo, come al solito, era assente. L'arte non è poi essenziale per le batracomiomachie di Montecitorio. Chi vuol l'arte, se la procacci da sé, par che opini il Governo.

« Non pare dunque, a Nicola Misasi che, se l'inno nazionale già esiste, manca l'anima che ben lo sappia intendere? ».

Il miracolo è stato operato dalla grande guerra e, soprattutto, dalla Rivoluzione fascista.

Il popolo italiano, che all'una ed all'altra ha partecipato in tutta la sua unità spirituale, ha trovato del trionfo anche l'espressione artistica.

Il nostro inno nazionale è sorto dalla parte più bella e più significativa della nostra gioventù, fra la classe studentesca, la quale, in ogni tempo ed in ogni occasione, ha mostrato di sapere incarnare le speranze d'Italia.

Nel 1909, a Torino, un gruppo di studenti, che « passavano a miglior vita » per essersi laureati, volle dare l'addio agli anni belli e spensierati trascorsi nella capitale del Piemonte. Ma per dare l'*addio* occorreva cantare; per cantare occorreva un inno. Il poeta fu presto trovato. Dalla penna di Nino Oxilia cominciarono a scorrere le strofe...

...Son finiti i giorni lieti
Degli studi e degli amori.
O compagni, in alto i cuori
E il passato salutiam!
È la vita una battaglia,
È il cammino irto d'inganni,
Ma siam forti, abbiam vent'anni,
L'avvenir non temiam.

Quanta vitalità! I *morituri*, com'essi solevano chiamarsi, lasciavano, è vero, la vita gaia per buttarsi a capo fitto nella battaglia, ma nel loro cuore sentivano ancora la forza dei vent'anni che non fa temere l'avvenire.

Ed, infatti, il poeta scioglie la sua lira per inneggiare alla giovinezza gagliarda che fra le asprezze della vita nulla teme...

...Giovinezza, giovinezza
Primavera di bellezza!
Della vita nell'asprezza
Il tuo canto squilla e va!

Intanto i ricordi belli afferrano l'anima: le *tote*, che avevano rallegrato molte ore della loro vita studentesca, riappaiono ancora sdegnosette, sotto al braccio degli studenti, tra le verdi ombre dei tigli del Valentino. Son bionde, labbra rosee, occhi azzurri come il mare...

...Stretti, stretti sotto al braccio
Di una piccola sdegnosa,
Treccie bionde, labbra rosa,
Occhi azzurri come il mare...
Ricordate in primavera;
Dei crepuscoli vermigli,
Tra le verdi ombre dei tigli,
I fantastici vagar?

Ma il tempo stringe ed anche ai ricordi bisogna dare il « *commiato* »:

Salve, nostra adolescenza!
Te, commossi, salutiamo.
Per la vita ce ne andiamo;
Il tuo riso cesserà!

C'è, però, nel cuore qualche cosa che punge come una spina: il ricordo dei fratelli d'oltr'Alpi, non ancora redenti.

Esso è sufficiente per far lanciare una sfida e per stringere coi fratelli lontani un patto di amore...

Ma se un dì venisse un grido
Dai fratelli non redenti
Alla morte sorridenti
Il nemico ci vedrà.

La giovinezza ha vent'anni ed a vent'anni si attende cantando la morte.

Il poeta riprende il suo ritornello:

Giovinezza, giovinezza...

per troncarlo, il 18 novembre del 1917, sul Monte Tomba, sorridendo alla morte e al nemico, mentre una granata austriaca gli squarcia il petto!

Il *commiato* fu rivestito di note da Giuseppe Blanc, laureando in giurisprudenza e allievo del Liceo Musicale.

Fatto l'inno, esso risuonò la sera stessa nella sala da pranzo della trattoria del Sussambrino, ove si erano riuniti tutti gli studenti per consumare l'ultimo banchetto!

E poi l'inno risuonò ancora, per tutta la notte, nelle vie deserte della città.

L'anno dopo, nel 1910, Giuseppe Blanc, divenuto sottotenente di complemento del genio, partecipa ad un corso sciatori che ha luogo a Bardonecchia. Ed il giovane musicista, nelle ore di riposo, dopo la mensa serale, accompagnandosi col pianoforte, e seguito dal coro dei suoi colleghi, improvvisa le più graziose canzoni soldatesche.

Una sera fece sentire il *Commiato*. L'agile motivo piacque tanto che gli ufficiali vollero farne l'inno degli sciatori.

E così avvenne.

Scioltosi il corso, essi lo portarono ai rispettivi reggimenti ed in breve il canto divenne popolare. Le fanfare dei battaglioni « Morbegno » e « Vestone » del 5° reggimento alpini l'accolsero nel loro repertorio e lo fecero squillare alla gara internazionale di sci in Francia, a Cauterets ed a Lionan.

Nel 1911, il 3° reggimento alpini lo portò in Libia come Inno degli Alpini e sulle riarse sabbie quelle note echeggiarono per la prima volta come diana di vittoria.

Ma l'inno era destinato a miglior sorte. Esso doveva avere in guerra il suo vero battesimo.

Salvatore Gotta racconta che un giorno, nei pressi di Rovereto, il Blanc, passando davanti ad una baracca, udì suonare da un flebile flauto la sua composizione. Si fermò di botto, quasi una voce amica l'avesse chiamato per nome; entrò nel ricovero e vi trovò un soldato che leggeva un foglio di musica sul quale era scritto *Inno degli Arditi*. La canzone era ormai diventata un inno e risuonava in faccia al nemico dove il poeta aveva lasciato la sua vita, ove il musicista si batteva da valoroso.

Passato dagli Alpini alle Fiamme Nere quel canto assecondava, ora, lo slancio ardimentoso e la generosa audacia dei più puri figli d'Italia.

Marcello Nanni, ardito anch'egli, lo rivestì, a sua volta, di parole spavalde ed eroiche:

Del pugnal al fiero lampo
Della bomba al gran fragore
Tutti avanti, tutti al campo:
Qui si vince oppur si muore!

Sono giovine e son forte,
Non mi trema in petto il cuore:
Sorridendo vò alla morte
Pria d'andar al disonore!

Giovinezza, giovinezza
Primavera di bellezza!
Della vita nell'asprezza
Il tuo canto squilla e va!

E sotto questa nuova forma divenne l'*Inno ufficiale degli arditi*.

Durante la resistenza sul Piave e su i monti, dopo Caporetto, nel giugno del 1918, le Fiamme Nere, morendo al canto di quelle note, spezzarono la grande offensiva austriaca.

Nell'ottobre e nel novembre del 1918 esso riecheggiò ancora più solenne sul Grappa, nella piana di Sernaglia, a Vittorio Veneto!

« Dopo la guerra gli uomini della vittoria lo portarono chiuso nel cuore, come il ricordo di un'opera che si spegneva nello stanco languore della pace senza gloria. Ma quando i primi sparuti manipoli della riscossa impugnarono la fiaccola di Vittorio Veneto e

tornarono a combattere sotto la guida del Capo impareggiabile contro l'orda bolscevica, l'inno proruppe ancora trionfalmente dai chiusi petti degli arditi, pattuglie d'avanguardia del Fascismo appena sorto.

Il 15 aprile 1919, giorno della prima crudele battaglia civile, l'inno riecheggiò: e non nelle trincee di fronte al nemico, ma nelle piazze di Milano, di fronte alla tracotante e selvaggia albagia di italiani immemori e traviati che alla Vittoria irridevano e nel fango trascinavano la bandiera della Patria!

L'inno accompagnò le tappe sanguinose e vittoriose della rivolta che ruggiva nella città, saliva le montagne, tricolorava l'Italia! Fu l'inno della riscossa indomabile.

E pochi mesi dopo, quando la notte dell'11 settembre il gallo di Ronchi cantò, l'inno circonfuse come un sonoro alone di gloria gli eroi che dovevano ridonare Fiume alla Patria!

E poi ancora l'inno risuonò nelle piazze in tumulto e sulle strade propizie all'agguato... Risuonò come canzone d'arme e di gioia nelle adunate guerriere, come fanfara d'assalto nelle battaglie cruenti, come inno sacro dietro le spoglie dei Martiri, come peana di vittoria sulle strade consolari che portavano a Roma! » (1).

Cesare Maria de Vecchi, nella premessa dettata all'edizione definitiva di *Giovinezza*, ricorda che « l'inno giunse a Roma e per sempre con la Marcia leggendaria quattro anni dopo Vittorio Veneto, nel 4° anniversario.

Lo cantarono allora diecine di migliaia di camicie nere guidate dal Duce, sfilando davanti alla Maestà del Re » (2).

Il primo a rivestire di versi fascisti l'agile motivo di marcia di Giuseppe Blanc fu ancora Marcello Nanni:

Su compagni in forti schiere,
marciam verso l'avvenire
siam falangi audaci e fiere,
pronte a osare, pronte a ardire.
Trionfa alfine l'ideale
per cui tanto combattemmo,
Fratellanza nazionale
d'italiana civiltà.

(1) Cfr. Asvero Gravelli, op. cit., pag. 33.

(2) Cfr. *Giovinezza*, inno trionfale del P. N. F. Edizione ufficiale approvata ed autorizzata dal Direttorio del P. N. F. - A. & G. Carisch & C., editori, Milano.

Giovinezza, giovinezza
primavera di bellezza:
nel « Fascismo » è la salvezza
della nostra libertà.

Non più ignava, né avvilita,
resti ancor la nostra gente,
si ridesti a nuova vita
di splendore più possente.
Su, leviamo alta la face
che c'illumini il cammino
nel lavoro e nella pace
sia la vera libertà.

Giovinezza, giovinezza
primavera di bellezza:
nel « Fascismo » è la salvezza
della nostra libertà.

Maledetto fu il cilicio
che condusse all'eroismo
fu schernito il sacrificio
dal novello socialismo.
Sorgi o popolo sovrano
Su dall'Alpi di Salvore
fino al siculo vulcano
che or si vince oppur si muor.

Giovinezza, giovinezza
primavera di bellezza:
nel « Fascismo » è la salvezza
della nostra libertà.

Nelle veglie di trincera
cupo vento di mitraglia
ci ravvolse la bandiera
che agitammo alla battaglia.
Vittoriosa al nuovo sole
stretti a lei dobbiam lottare
è l'Italia che lo vuole
per l'Italia vincerem!

Giovinezza, giovinezza
primavera di bellezza:
nel « Fascismo » è la salvezza
della nostra libertà.

Sorgi alfin lavoratore,
giunto è il dì della riscossa!
Ti frodarono il sudore
con l'appello alla sommossa.
Giù le bende ai traditori
che ti strinsero a catena!
Alla gogna gli impostori
delle asiatiche virtù!

Giovinezza, giovinezza
primavera di bellezza:
nel « Fascismo » è la salvezza
della nostra libertà.

Nel 1925, a cura del Partito Nazionale Fascista, l'inno ebbe la sua edizione definitiva.

Eventi vollero che le parole fossero cambiate allo scopo di renderle più rispondenti. Salvatore Gotta ne è stato l'artefice insuperabile.

Ed oggi l'inno, che resta immutato nel suo valore e nel suo significato, ricorda, in una sintesi maravigliosa, tutte le lotte combattute ai confini e nell'interno della Patria per la difesa della nostra terra, dei nostri diritti, delle nostre giuste aspirazioni.

Dell'Italia nei confini
Son rifatti gl'italiani...

è vero, ma:

li ha rifatti Mussolini,
per la guerra di domani! (1).

Quest'inno vibra in ogni cuore italiano e rappresenta il legame del popolo che fu unito nella guerra per difendere i sacri confini della Patria, fu unito nella rivoluzione per salvare la vittoria derisa ed umiliata, e sarà unito, ora e sempre, per portare l'Italia Imperiale verso i suoi maggiori destini.

(1) Cfr. *Giovinezza*, edizione citata.